

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POLYPHONIE ET DÉCENTREMENT DANS LE ROMAN FRANCOPHONE.  
ÉTUDE COMPARATIVE DE *TEXACO* DE PATRICK CHAMOISEAU  
ET *MONNÈ, OUTRAGES ET DÉFIS* D'AHMADOU KOUROUMA.

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
GENEVIÈVE LEMOINE

SEPTEMBRE 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*Puis, il me parla du vaste tissu qu'est la Littérature,  
une clameur multiple et une, qui rassemblait  
les langues du monde, les peuples, les vies.*  
Texaco, P. Chamoiseau

## REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'est pas une réalisation individuelle : sa construction repose sur la rencontre d'instances singulières et collectives, ayant mêlé leur voix à la mienne. À la source de cette étude se trouve un intérêt indescriptible pour les littératures francophones, découvert par l'entremise de M. Isaac Bazié quelques années avant qu'il ne dirige mes recherches. Sa direction m'a offert davantage qu'une guidance théorique : elle m'a appris l'autonomie, la persévérance et l'humilité ; je lui en serai toujours reconnaissante. Par ailleurs, la concrétisation de ce mémoire n'aurait pu avoir lieu sans l'appui financier du FQRSC ni sans l'encadrement de certains professeurs et collègues qui ont aussi été sources d'inspiration ; ainsi, je remercie tout particulièrement Mme Ching Selao (Université de Montréal), Mme Françoise Naudillon (Université Concordia), M. Michel Beniamino (Université de Limoges) et M. Kanaté Dahouda (Howard and William Smith Colleges). À travers les difficultés et les joies qui ont ponctué ces deux dernières années, l'amitié de mes pairs s'est avérée inestimable. La lecture attentive de Caroline Giguère et nos échanges motivants ont semblé alléger notre parcours parallèle ; les collaborations ainsi que les conversations existentielles engagées avec Karine Morneau, Marie-Hélène Mello et Dominic Marcil ont permis de mieux définir mes aspirations. Hors du cadre universitaire, l'écoute et les conseils d'Anne-Marie Gauthier, l'enthousiasme et les délires de Martine Voyer ont accompagné mon périple parfois houleux, qui l'aurait été beaucoup plus s'il n'y avait eu ailleurs le réconfort que m'offraient aussi mes parents, mes frères et mes sœurs. Mais peut-être ce mémoire n'aurait-il simplement pas vu le jour s'il n'y avait eu, avant lui, une rencontre amoureuse qui serait jalonnée de découvertes, sur l'Île Maurice mais aussi sur moi-même : sans Steeve Veeraragoo et sa présence bienveillante, sans sa confiance, son respect et son amour inconditionnels, toutes ces pages n'auraient pas été écrites. Enfin, à tous ceux qui m'ont soutenue ou confrontée, je tiens à exprimer ma sincère gratitude : ils m'ont donné la force d'aller jusqu'au bout de ce projet qui a profondément marqué ma vie.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ</b>	<b>vi</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE I</b>	<b>6</b>
<b>LITTÉRATURES FRANCOPHONES ET POLYPHONIE : ÉTAT DES LIEUX</b>	
<b>1.1. SUR LA SITUATION DES LITTÉRATURES FRANCOPHONES D'AFRIQUE ET DES ANTILLES</b>	<b>6</b>
1.1.1. Typologies francophones et francophonie littéraire	6
1.1.2. Littératures francophones d'Afrique subsaharienne et des Antilles	10
<b>1.2. DÉCENTREMENT ET POLYPHONIE : QUELQUES PRÉCISIONS</b>	<b>15</b>
1.2.1. Langue et structure décentrées	15
1.2.2. Polyphonie bakhtinienne : implications et résonances dans les études francophones	19
1.2.3. Hétérogénéité : restriction à la polyphonie	25
<b>CHAPITRE II</b>	<b>33</b>
<b>MODALITÉS DE L'INSCRIPTION POLYPHONIQUE</b>	
<b>2.1. STRUCTURES ET NARRATIONS : L'ÉCRITURE FRAGMENTÉE</b>	<b>35</b>
2.1.1. Visibilité du discours de l'autre ou hétérogénéité montrée	36
2.1.2. <i>Monné</i> : inscriptions narratives divergentes	41
2.1.3. <i>Texaco</i> : positions narratives multiples	51

<b>2.2. PRÉSENCE D'AUTRUI DANS L'ÉNONCÉ OU L'ÉNONCIATION PLURIELLE</b>	<b>58</b>
2.2.1. La présence implicite de l'autre dans l'énoncé : indices	59
2.2.2. Énonciations multiples dans <i>Texaco</i>	64
2.2.3. Ambiguïté des discours rapportés dans <i>Monnè</i>	71
<b>POINT DE FUITE</b>	<b>77</b>
 <b>CHAPITRE III</b>	 <b>79</b>
<b>VERS UNE ESTHÉTIQUE DU DÉCENTREMENT</b>	
 3.1. IMPLICATIONS GÉNÉRIQUES DE LA POLYPHONIE	 81
3.2. INCIDENCES DE LA RÉFLEXIVITÉ	88
3.3. RÉCEPTION DU TEXTE FRANCOPHONE ET ESTHÉTIQUE « DÉCENTRÉE »	93
 <b>CONCLUSION</b>	 <b>100</b>
 <b>BIBLIOGRAPHIE</b>	 <b>103</b>

## RÉSUMÉ

Les écritures francophones, liées au concept de « francophonie » et à son instabilité typologique, sont actuellement regroupées en un ensemble hétéroclite, délimité à la fois par une utilisation commune de la langue française et, plus précisément, par leurs lieux d'émergence. Visant l'autonomisation de ces écritures face au champ littéraire français, plusieurs réflexions ont favorisé l'atomisation de la francophonie littéraire en isolant les œuvres selon certains déterminants géographiques, linguistiques et culturels. Ces lectures, axées sur la recherche de spécificités sociales ou identitaires, ont occulté les similitudes textuelles pouvant relier les écritures francophones qui, notamment dans le cadre romanesque, exposent une complexité devenue incontournable. L'étude comparative de *Monnè, outrages et défis* (1990) d'Ahmadou Kourouma et de *Texaco* (1992) de Patrick Chamoiseau vise à établir un dialogue *littéraire* entre des œuvres d'Afrique subsaharienne et des Antilles, jusqu'ici cloisonnées dans des typologies exclusives. Les romans de Kourouma et de Chamoiseau partagent une écriture éclatée et plurielle : leur analyse approfondie révèle un discours où s'imbriquent de multiples narrations, où se rencontrent divers énonciateurs. La polyphonie caractéristique de ces textes, également réfléchie au sein de leur thématique, provoque un effet global de « décentrement » et éclaire un travail similaire sur les normes romanesques, dont la portée pourrait s'étendre jusqu'aux relations entretenues entre les champs littéraires français et francophones. En tentant de définir comment la polyphonie façonne la narration et l'énonciation de ces œuvres et quelles en sont les fonctions, notre étude met en relief une convergence possible entre deux espaces francophones, prenant forme dans un même décentrement esthétique. L'analyse de la polyphonie et du décentrement dans *Monnè, outrages et défis* et dans *Texaco* nous permet d'établir la première comparaison entre ces textes, mais aussi d'élaborer le premier parallèle portant uniquement sur la narration et l'énonciation entre les littératures francophones d'Afrique subsaharienne et des Antilles.

Mots clés : Afrique; Antilles; polyphonie; décentrement; narration; énonciation.

## INTRODUCTION

Les littératures francophones connaissent, depuis les années 1980, un essor considérable, marqué à la fois par une production grandissante et par une réception plus étendue, dépassant les frontières de la France et de la francophonie. Les études qui leur sont consacrées sont de plus en plus nombreuses et diversifiées : se rattachant entre autres aux questionnements identitaires, au choix de la langue d'écriture ou à l'empreinte politique que l'on retrouve dans les textes, elles témoignent d'une pluralité d'approches et d'un champ en constante évolution. Bien que les littératures francophones demeurent encore aujourd'hui, dans une optique globale, en marge du champ littéraire français – considérant les rapports politiques et économiques dans lesquels elles sont impliquées –, cette position a néanmoins motivé la recherche de spécificités et contribué au développement de lectures différentes<sup>1</sup>. Par ailleurs, plusieurs œuvres francophones ont reçu au cours des ans certaines des récompenses institutionnelles comptant parmi les plus prestigieuses dans le monde littéraire; le prix Renaudot accordé à *La Lézarde* d'Édouard Glissant en 1958 ou au *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem en 1968 n'en sont que quelques exemples. Cette reconnaissance n'est pas sans lien avec divers enjeux socio-politiques<sup>2</sup>, et il semble légitime de considérer, sous la singularité littéraire des textes primés, la part de ces enjeux.

Malgré la création et le développement de maisons d'édition dans la plupart des espaces francophones, les textes qui en sont issus se trouvent toujours écartelés entre un centre (la France), qui constitue leur lieu principal d'édition

---

<sup>1</sup> Ces aspects seront développés en détail dans les chapitres I et III du présent mémoire.

<sup>2</sup> Les liens entre littérature et politique ont souvent été étudiés; à travers une analyse de la réception institutionnelle et médiatique, I. Bazié (1999) observe pour sa part la remise annuelle du prix Nobel de littérature, abordant les enjeux socio-politiques sous-jacents à la remise de ce prix et aux polémiques suscitées, entre autres autour de W. Soyinka (1986) et de N. Mahfouz (1988). Les références complètes de tous les ouvrages et articles cités dans le texte ou retrouvés en note de bas de page sont données en bibliographie.



ainsi que leur tremplin en matière de diffusion, et l'espace périphérique correspondant à leur lieu de production. Cette tension entraîne parallèlement une lecture souvent divergente des œuvres francophones : certains critiques n'y voient qu'un appendice de la littérature française en territoire étranger – non sans une volonté d'intégrer les auteurs francophones de grand talent dans les rangs français<sup>3</sup> –, alors que d'autres refusent la catégorisation contraignante de « francophonie littéraire » et revendiquent l'autonomie selon différents critères. Évidemment, plusieurs nuances s'insèrent entre ces oppositions : les études menées dans les centres de recherche américains ou allemands, par exemple, relèvent souvent d'une dialectique différente, ne serait-ce que par leur situation extérieure aux espaces français et francophones. Mais de façon globale, comme le démontrent les lectures tant universitaires que journalistiques<sup>4</sup>, les développements critiques prennent généralement appui sur des questions politiques, culturelles ou linguistiques, éclairant ainsi l'urgence de revenir à une considération *littéraire* de l'œuvre francophone.

Entre les littératures d'Afrique subsaharienne et des Antilles, maintes barrières ont été mises en place, visant notamment à délimiter les imaginaires propres à ces lieux à partir de théorisations ethno ou socio-historiques. Mais, considérant leur position dans un même champ francophone, serait-il possible d'établir un lien uniquement littéraire entre les textes africains et antillais? Qu'en est-il de leur forme ou des normes d'écriture qu'ils travaillent? Nos questionnements se posent en lien avec ceux de M. Beniamino (1999), affirmant que :

---

<sup>3</sup> Cette récupération a déjà été effectuée avec certains auteurs tels que S. Beckett ou E. Ionesco qui, sans être Français d'origine et sans que la langue française ne soit leur langue maternelle, sont actuellement considérés comme des auteurs français (Combe, 1995). Peut-être cette « adoption » est-elle due au lieu où ils ont produit une partie de leur œuvre, mais comment expliquer alors que des auteurs exilés en France comme H. Lopes ou M.-T. Humbert portent toujours l'étiquette d'écrivains « francophones »?

<sup>4</sup> Les recherches du groupe RRLF (Rhétoriques de la réception dans les littératures francophones) éclairent d'ailleurs ces constantes de la réception dans différentes études; le numéro 61 de la revue *Présence francophone*, publié en 2005 sous la direction de J. Semujanga, le deuxième numéro du volume 5 de *Palabres*, dirigé en 2004-2005 par C. Ndiaye, ou les colloques internationaux organisés chaque année depuis 2003 par les chercheurs de l'Université de Montréal, de l'Université Concordia et de l'UQAM en sont de bons exemples.

La production des écrivains francophones ne semble pouvoir être évaluée qu'à l'aune d'une rupture fondatrice, sans que soit posée la question du *travail* littéraire sur la norme existante, sur sa maîtrise et les voies de sa subversion, en liaison avec l'ensemble des problèmes que pose leur situation particulière. (p. 279)

Cette proposition, interrogeant entre autres les catégorisations culturelles qui entourent les littératures francophones, a stimulé une importante réflexion qui se situe à la base de notre recherche. En accord avec certains critiques, nous croyons que la francophonie littéraire n'est pas que le résidu de la colonisation française dans le monde : les écritures qui en émergent possèdent des caractéristiques propres, s'étant construites à travers divers rapports de force qui ont parfois mené le texte à se faire pluriel, voire « éclaté »<sup>5</sup>. Cet éclatement pourrait constituer un point de convergence majeur entre les littératures francophones; par contre, il faudrait d'abord retrouver cet aspect de façon concrète dans les textes. Pour ce faire, nous nous proposons de comparer deux romans, issus de l'Afrique subsaharienne et des Antilles – espaces actuellement divisés au sein de la francophonie – afin de déceler quelques similitudes textuelles.

Les écritures de Patrick Chamoiseau (Martinique) et d'Ahmadou Kourouma (Côte-d'Ivoire) ont toutes deux été considérées par la critique comme porteuses d'un « renouveau », principalement linguistique, pour avoir fait éclater les normes du français littéraire (S. Dabla, 1986; J.-L. Joubert, 1986; R. Antoine, 1992). Cet éclatement dépasse parfois le cadre de la langue pour se loger dans la structure même des récits, comme l'attestent leurs romans *Texaco* (1992) et *Monnè, outrages et défis* (1990)<sup>6</sup>, devenus des textes phares de la francophonie littéraire, davantage par leurs thématiques historiques et la façon dont elles y sont traitées que par leurs esthétiques particulières. Respectivement récipiendaires du

---

<sup>5</sup> Certains spécialistes ont suggéré ce rapprochement entre les littératures francophones, sans toutefois que le cadre de leur étude n'ait permis d'approfondir le parallèle; notons à cet effet les études de J.-L. Joubert (1986), C. Bonn *et al.* (1997), J.-M. Grassin (1999) ou D. Delas (2001).

<sup>6</sup> Pour l'ensemble de l'étude, ce titre sera réduit à *Monnè* afin de ne pas alourdir la syntaxe. Aussi, les renvois à ces deux romans se feront directement dans le texte, entre parenthèses, sous l'abréviation *T* (pour *Texaco*) et *M* (pour *Monnè*) et seront suivis du numéro de page. Les références complètes de ces titres sont données en bibliographie.

Goncourt et du grand prix de l'Afrique noire<sup>7</sup>, ces œuvres se retrouvent en plein cœur des problématiques soulevées plus haut, exposant une écriture et un genre éclatés<sup>8</sup> dont la portée littéraire a souvent été occultée par des enjeux politiques et sociaux. En outre, les prix qui leur ont été décernés ont accentué les tensions déjà existantes entre la spécificité des écritures de ces auteurs et leur reconnaissance par le « centre »<sup>9</sup>. Partageant une position marginale – paradoxalement reconnue – face à la littérature française ainsi qu'une structure éclatée qui s'éloigne de la norme, *Monnè* et *Texaco* s'inscrivent dans une même dynamique, suggérant une étude plus approfondie.

Ces œuvres n'ont, jusqu'à maintenant, jamais été analysées dans un rapport comparatif; en les rapprochant, nous souhaitons trouver une convergence strictement littéraire entre deux textes provenant d'espaces linguistiques et socio-culturels différents, convergence qui pourrait s'avérer un aspect spécifique à l'ensemble des écritures francophones. Mais avant, il faut démontrer le lien hypothétique que nous postulons entre les structures éclatées de *Monnè* et de *Texaco*, pouvant se retrouver plus précisément dans la complexité de leurs compositions narratives et énonciatives, qualifiées par certains de « polyphoniques » (M.-J. Descas, 1995; M. Borgomano, 1998; L. Nissim, 2001; D. Chancé, 2003). En ce sens, le recours à la notion de polyphonie devra être justifié, ce qui permettra par la suite de déterminer plus adéquatement les similitudes entre les textes choisis.

---

<sup>7</sup> *Monnè* a également reçu, l'année de sa parution, le prix CIRTEF et celui des Nouveaux Droits de l'Homme.

<sup>8</sup> Il suffit de lire les quatrièmes de couverture de ces romans pour distinguer qu'un traitement stylistique peu orthodoxe y a été relevé; on note par exemple à propos de *Monnè* que « [s]ous l'épopée tragique et dérisoire d'un peuple livré à la colonisation, perce la satire des États africains modernes [...], et un réquisitoire aussi drôle que violent [...] », tandis qu'un tel amalgame de genres surprend aussi le lecteur de *Texaco*, soulignant que l'auteur « brosse les scènes de la vie quotidienne, les moments historiques, les fables créoles, les poèmes incantatoires, les rêves, les récits satiriques. »

<sup>9</sup> Kourouma avait déjà reçu pour son premier roman, *Les Soleils des Indépendances* (1968/70), le prix de la Francité, celui de la Tour-Landry de l'Académie française et le prix de l'Académie royale de Belgique. Quant à Chamoiseau, on avait décerné le prix Kléber Haedens 1986 à son premier roman, *Chronique des sept misères*.

À cet effet, le premier chapitre met en place les outils théoriques ainsi que les notions qui seront utiles à l'analyse comparée de *Monnè* et de *Texaco*, telles que la polyphonie et le décentrement – dont Beniamino (1999) dit qu'il « est probablement le lieu où peuvent le mieux s'articuler, dans la problématique de la littérature en français, l'analyse des phénomènes de divergence et de convergence » (p. 233). Puisque ces éléments participent d'une réflexion plus générale sur la francophonie littéraire, ce chapitre éclaire également les problématiques actuelles liées à la taxinomie des littératures francophones, dans lesquelles nos romans sont inévitablement impliqués. L'analyse textuelle de *Monnè* et de *Texaco*, développée dans le deuxième chapitre, décortique les structures éclatées et l'hétérogénéité des éléments qui composent les œuvres : l'étude parallèle de l'énonciation et de la narration mène à l'explicitation de leur structure, fondée entre autres sur la présence de multiples narrateurs ou de différentes voix, nous permettant en somme d'observer *comment* la polyphonie caractérise ces œuvres. Cette observation sera complétée au cours du troisième chapitre en lien avec les *fonctions* de cette polyphonie, où sont discutées l'importance prépondérante de la structure et ses répercussions dans l'ensemble de la francophonie littéraire.

Au cours de l'analyse comparative de *Monnè* et de *Texaco*, nous souhaitons mettre en relief un même phénomène de complexification des écritures francophones, pouvant se traduire par le décentrement ou la polyphonie des structures narratives et énonciatives. Cette étude vise ultimement à montrer que, loin d'être des littératures s'inscrivant dans la foulée des grands écrivains français<sup>10</sup>, les littératures francophones – représentées ici par les œuvres de Kourouma et de Chamoiseau – participent de façon analogue au champ littéraire global et y apportent de nouveaux éléments, de par les transformations stylistiques et génériques qu'elles proposent.

---

<sup>10</sup> D. Combe (1995) avait en ce sens suggéré que : « Par le travail du style, les écrivains francophones rejoignent les grands écrivains "français", en lutte contre l'autonomisation des mots. » (p. 147)

## CHAPITRE I

### LITTÉRATURES FRANCOPHONES ET POLYPHONIE : ÉTAT DES LIEUX

*If the rules of discourse had been decentered and pluralized, any francophone African literature would not have had to explain itself to France, and the Western reader would be in a far less uneasy position today. Even though this is only a fantasy, Bakhtinian criticism shows how dialogue and polyvocality can be uncovered within apparent hegemonies, and this opens doors toward a better understanding of colonial and postcolonial literatures.*

*Christopher L. Miller, Theories of Africans*

#### 1.1. Sur la situation des littératures francophones d'Afrique et des Antilles

##### *1.1.1. Typologies francophones et francophonie littéraire*

Les différentes problématiques qui caractérisent actuellement le domaine des littératures francophones sont indissociables de celles reliées à la définition même du concept de « francophonie ». Si ce concept a été forgé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup> pour déterminer les zones colonisées par la France, il englobe aujourd'hui de multiples espaces géopolitiques dont la langue maternelle, officielle ou véhiculaire est le français, mais qui relèvent de cultures, de langues et de réalités sociales diverses. S'y trouvent juxtaposés le Québec, la Belgique, les Antilles françaises, certains pays d'Afrique du Nord et d'Afrique subsaharienne, ainsi que quelques îles du Pacifique et de l'océan Indien<sup>12</sup>. La francophonie se définirait

---

<sup>11</sup> Onésime Reclus (1837-1913) aurait été le premier à utiliser le terme « francophonie » pour désigner l'ensemble des populations qui parlent français et (dans une acception géopolitique) des pays où l'on parle français. Cette terminologie est ainsi directement liée à l'expansion coloniale française; pour plusieurs théoriciens (notamment pour les critiques postcoloniaux), elle garde encore aujourd'hui une connotation impérialiste, ceux-ci la rattachant à une visée politique de rayonnement de la langue et de la culture françaises dans le monde. Pour un bref historique du concept de francophonie, se référer à J.-L. Joubert *et al.* (1986), *Les littératures francophones depuis 1945*.

<sup>12</sup> Cette liste n'est certes pas complète, mais elle dépeint la majeure partie des espaces francophones dans le monde. Il semble important d'ajouter que les composantes de l'ensemble francophone ne sont pas, à l'heure actuelle, définitivement fixées et ne le seront probablement jamais, compte tenu de la diversité historique et culturelle de chacune d'entre elles.

ainsi comme un ensemble hétérogène, dont les composantes auraient pour principal dénominateur commun l'usage – fort diversifié d'un espace à l'autre – de la langue française : si on ne considérait que ce critère, les zones francophones à travers le monde constitueraient, de façon tautologique, la francophonie.

Outre leur convergence linguistique, ces différents espaces partagent toutefois plusieurs points communs. Dans le domaine des sciences humaines, les approches adoptées varient de l'anthropologie à la politique, de la sociologie à l'histoire, et visent à cerner quelques éléments, souvent isolés, qui réussiraient à définir de façon approximative l'ensemble francophone. Ainsi, s'ajoutent à une langue commune des référents historiques et sociaux pouvant mener à une définition plus approfondie de l'ensemble francophone, référents qui trouvent leur point d'appui principalement dans un même passé colonial et dans un processus similaire d'autonomisation face à la France<sup>13</sup>.

Cette volonté d'homogénéisation des espaces francophones est toutefois relative : un mouvement inverse de *fragmentation* prend place dans les réflexions théoriques entourant la francophonie internationale. En plus des divisions par aires géographiques, le critère linguistique – fondamentalement unificateur – constitue un facteur de différenciation. Le regroupement par aires linguistiques<sup>14</sup> constitue d'ailleurs une des divisions les plus effectives au sein des études francophones actuelles. Selon le statut de la langue française, son emploi officiel ou véhiculaire<sup>15</sup> et les variations créées par le côtoiement du français et d'autres

---

<sup>13</sup> Cette définition d'une francophonie liée aux mouvements de colonisation et de décolonisation est surtout soutenue par les études s'inscrivant dans une approche dite « postcoloniale », analysant les similitudes culturelles et identitaires des anciennes colonies françaises. Sur les théories postcoloniales, dans une optique générale, consulter H. K. Bhabha (1990), *Nation and narration* ou B. Moore-Gilbert (1997), *Postcolonial theory. Contexts, Practices, Politics*.

<sup>14</sup> En 1977, Willy Bal a été le premier théoricien à proposer une typologie divisant la francophonie selon les aires linguistiques, dans un article intitulé : « Unité et diversité de la langue française ».

<sup>15</sup> Concernant les différents emplois de la langue française dans la francophonie, Bonn *et al.* (1997) ont délimité trois différents usages, soit langue-vecteur, langue-outil ou langue-choix. Plusieurs autres délimitations ont aussi été proposées, entre autres par A. Valdman (1979), ainsi que par R. Chaudenson (1991) et B. Maurer (1996).

langues présentes sur un même territoire, on établit des comparaisons et des divergences dans le but de différencier les situations. Ainsi, les pays francophones sont regroupés par les théoriciens en de larges espaces linguistiques. Pour ne donner que ces exemples, les pays d'Afrique du Nord (ou le Maghreb) forment l'espace arabophone; les pays d'Afrique subsaharienne sont réunis de façon quasi homogène comme espace plurilingue; les Mascareignes et les Antilles sont englobées dans un même espace créolophone. À partir de ces différences, d'autres typologies encore plus exclusives se sont développées, fondées sur la diversité des échanges linguistiques mais également sur des spécificités historiques et culturelles. Progressivement, les regards théoriques portés sur la francophonie se sont spécialisés, jusqu'à faire du dénominateur de la nationalité un critère suffisant pour en différencier les composantes.

Partagé entre des tendances d'homogénéisation et de fragmentation, le concept de francophonie s'insère dans de larges réflexions relevant de divers domaines d'études, dont la linguistique, l'histoire et la politique ne sont que des exemples. Les enjeux liés à sa définition sont majeurs, considérant le statut international des disciplines qui y sont rattachées. Son instabilité typologique se reflète évidemment dans le domaine littéraire, favorisant les définitions multiples.

Le terme de « littérature francophone », au singulier, est d'abord employé pour qualifier toute littérature produite en français hors de la France. Cette littérature, à l'instar de la francophonie elle-même, s'inscrit dans une dynamique périphérique : elle est lue dans un premier temps selon un lexique et des méthodes originalement forgées en France. La critique française et ses institutions constituent, au début du siècle et pendant quelques décennies, l'unique lieu d'étude et de reconnaissance de la littérature francophone. La détermination des textes s'effectue principalement selon la situation linguistique ou l'emplacement géographique dont ils sont issus; ces critères deviennent fondamentaux et orientent de nombreuses lectures tentant de définir le phénomène littéraire dans la francophonie.

Progressivement, on emprunte à différents domaines – tels que l’anthropologie, l’ethnologie, l’histoire, la sociologie ou la psychanalyse – pour décrire la multiplicité des situations littéraires prenant place dans l’ensemble francophone. Diverses méthodes critiques se développent afin de déterminer plus exhaustivement les caractéristiques propres aux écritures de chacun des espaces; les particularités socio-historiques tendent à être davantage considérées, et de nouvelles instances critiques, de plus en plus spécialisées, se créent.<sup>16</sup> Pour plusieurs analystes, la nomination englobante de « littérature francophone » ne convient plus pour définir des littératures dont les différences sont irréductibles : on parle alors de « littératures francophones », au pluriel. On cherche à relater ce qui est typiquement africain ou antillais, par exemple, en maintenant invariablement une opposition avec la littérature française. Dans ce mouvement d’autonomisation face à la France, des rapprochements s’effectuent, mais de nombreuses scissions se créent, menant à une « atomisation » (Blachère, 1993) du domaine littéraire : certaines tendances idéologiques, liées à un processus global de nationalisation dans l’espace francophone<sup>17</sup>, entrent en jeu et mènent à l’élaboration de typologies exclusives aux littératures de la Martinique, de la Côte-d’Ivoire, de Madagascar ou du Congo, pour ne nommer qu’elles.

Par conséquent, la « francophonie littéraire » est perçue et définie simultanément selon deux tendances critiques : celle *centripète*, visant à éclairer les similitudes et les divergences entre les composantes de la francophonie et à déterminer ainsi une catégorisation pouvant englober tous les écrits francophones;

---

<sup>16</sup> Sur la situation actuelle des littératures francophones et leurs enjeux, voir l’étude exhaustive de M. Beniamino (1999), *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*.

<sup>17</sup> Durant les années 1970, de nombreux mouvements de nationalisation, portés par la recherche d’une culture et d’une nation communes, ont été amorcés afin d’affirmer l’autonomie des espaces francophones face à la France. Cette recherche idéologique s’est particulièrement traduite par une littérature engagée, remettant en question la terminologie entourant les littératures francophones (initialement forgée en France), et liant la création du texte et sa publication à une résistance au colonialisme. La création de la revue *Notre librairie*, qui a accordé de nombreux numéros aux littératures nationales, montre l’ampleur de ces mouvements, qui n’ont pas été simplement illustrés dans la revue, mais qui y ont aussi été, en partie, « créés ». Néanmoins, il demeure que *Notre Librairie* était publiée grâce au soutien financier du Ministère des affaires étrangères de France, relatant à elle seule tout le paradoxe qui sous-tend l’essor des littératures nationales. À ce sujet, consulter C. L. Miller (1998), *Nationalists and Nomads*.



et celle *centrifuge*, recherchant, dans une optique d'exhaustivité, les spécificités géopolitiques, culturelles, historiques, linguistiques ou nationales des écritures que l'on réunit sous un même concept<sup>18</sup>. Pour les besoins de notre étude, visant la comparaison entre deux romans qui proviennent respectivement de la Martinique et de la Côte-d'Ivoire, il importe de cerner avec plus de précision la situation actuelle des littératures francophones d'Afrique subsaharienne et des Antilles.

### 1.1.2. Littératures francophones d'Afrique subsaharienne et des Antilles

Les discours tenus sur ces littératures s'avèrent évidemment les mêmes que ceux tenus sur la francophonie en général. D'une part, les textes d'Afrique subsaharienne et des Antilles font l'objet de théorisations et de réceptions similaires. Les conséquences de la colonisation et de l'esclavagisme, les empreintes de l'oralité ainsi que les paradoxes identitaires sont fréquemment lus en parallèle. À cet effet, les mouvements littéraires liés à la Négritude, concept déterminé entre autres par L. S. Senghor (Sénégal) et A. Césaire (Martinique) autour des années 1940<sup>19</sup>, ont permis de nombreux rapprochements entre l'Afrique et les Antilles à travers la recherche de caractéristiques historiques et

---

<sup>18</sup> Cette division entre tendances centripètes et centrifuges dans la critique littéraire francophone a été proposée par János Riesz (1998) dans son introduction au recueil *Français et Francophones. Tendances centrifuges et centripètes dans les littératures françaises / francophones d'aujourd'hui*.

<sup>19</sup> C'est aussi ce concept que J.-P. Sartre convoque dans sa préface à l'*Anthologie de la nouvelle poésie noire et malgache de langue française* (1948). Selon R. Ménil (1981), il ne faut pas confondre la poésie noire, élaborée au cours des années 1930, avec les discours entourant la Négritude; tandis que la première aborde les questions raciales dans une expression poétique, la Négritude se fonde sur la détermination raciale pour défendre une idéologie essentiellement politique. R. Ménil considère ainsi que des poètes comme L.-G. Damas, A. Césaire ou B. Diop ont soutenu l'expression poétique noire, mais voit dans les thèses de la Négritude – exposées entre autres par Senghor lors du Congrès des écrivains et artistes noirs des années 1956 et 1959 ou soutenues dans la publication de « Tropiques » (1940-1945), dirigée par Césaire – un mouvement anti-intellectualiste permettant à l'esthétique et à l'idéologie européennes de pénétrer encore plus profondément les productions littéraires antillaises et africaines en plus de servir une politique « néocolonialiste ».

ethnographiques propres à la littérature « nègre »<sup>20</sup>. Par ailleurs, l'influence de l'oralité dans l'écriture a constitué pendant plusieurs années un des axes d'analyse les plus exploités dans la critique des littératures francophones : certains l'ont même proposée comme fondement aux littératures d'Afrique subsaharienne et des Antilles, considérant que ces écritures ne seraient en fait que la transposition d'une littérature orale<sup>21</sup>. Plus récemment, le développement des études postcoloniales a tracé d'importantes convergences entre les représentations culturelles, sociales et identitaires caractérisant les textes africains et antillais<sup>22</sup>. Ces parallélismes entre littératures africaines et antillaises ne sont pas les seuls<sup>23</sup>; les différentes théories qui les supportent ont évolué au fil du temps et ont parfois été conjuguées, faisant des études francophones un espace ouvert à la multidisciplinarité.

D'autre part, ces littératures sont aussi analysées en fonction de critères spécifiques à l'une ou à l'autre, divisant en deux ensembles presque inconciliables les écritures d'Afrique et celles des Antilles. Ces critères sont notamment reliés à une histoire coloniale ainsi qu'à une situation politique divergentes : bien que l'Afrique et les Antilles aient été marquées par la colonisation française, les visées impérialistes de la France se sont développées d'une manière particulière dans

---

<sup>20</sup> Sur le mouvement de la Négritude dans le domaine littéraire et sur son évolution, consulter L. Kesteloot (1983), *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*; C. L. Miller (1990), *Theories of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*; et S. K. Lewis (1998), *From Négritude to Créolité : Race, Culture and Identity in Francophone West African and Caribbean Literature and Theory*.

<sup>21</sup> E. Julien (1992) a tenté, avec une grande justesse, de définir l'importance et les conséquences de cette considération en fonction de l'histoire; K. Traoré (2000) note à ce propos que : « [E. Julien] concludes that the question of orality and writing/literacy is actually a biased one for it makes out of an "accidental fact" an "essentialist myth". Furthermore, it confines a series of African literary productions (written or oral) in the single tight room of orality. Indeed, most of the time essentialist discourse is not based on any text, but it is a part of a general anthropological consideration, or a metalanguage used by writers themselves to account for their source of inspiration. » (p. 1349)

<sup>22</sup> Concernant les théories postcoloniales en littérature, voir J.-M. Moura (1999), *Littératures francophones et théorie postcoloniale* ou J. Bardolph (2002), *Études postcoloniales et littérature*. Consulter également les références données en note 4.

<sup>23</sup> Nous n'avons qu'à penser aux différentes analyses relevant du domaine des littératures comparées ou des « cultural studies ». L'article de D.-H. Pageaux (1992), « Francophonie d'Afrique et perspectives comparatistes : proposition pour une relance des études francophones » est en ce sens très intéressant.

chacun de ces espaces; aujourd'hui, une partie des Antilles est encore sous la gouvernance française (la Martinique et la Guadeloupe formant des départements d'outre-mer), alors que la plupart des pays d'Afrique ont acquis, à partir des années 1960, leur indépendance politique. Cette situation influe inévitablement sur leur rapport littéraire à la France et sur leur réception dans l'espace francophone.

Le critère le plus déterminant dans la division entre les littératures d'Afrique subsaharienne et des Antilles est toutefois celui de leurs particularités linguistiques. En Afrique, la plupart des territoires francophones regroupent plusieurs langues et dialectes. Dans ces espaces plurilingues, le français constitue la langue officielle (administration, éducation, affaires étrangères), mais elle est rarement utilisée dans les situations courantes. Sur chacun de ces territoires, une ou plusieurs langues (wolof, lingala, bambara, swahili, etc.) côtoient le français; aussi, les situations linguistiques varient grandement d'un pays à l'autre<sup>24</sup>. Le français possède donc le rôle de langue véhiculaire dans les communications entre gens de langue maternelle différente, et le texte écrit en français – bien qu'il ne soit lu à l'intérieur d'un même pays que par une minorité de gens, scolarisés de surcroît – permet de dépasser les frontières nationales et d'atteindre un lectorat non seulement africain, mais aussi français. Ce côtoiement du français et d'autres langues se retrouverait dans le texte littéraire et, selon certains spécialistes, viserait une appropriation particulière de la langue française. De plus, ce contact linguistique aurait un résultat différent d'un espace à l'autre, d'où l'importance accordée aux langues et aux nationalités dans la littérature africaine.

Aux Antilles, la situation diverge : même si le français répond également au statut de langue officielle, son emploi est fortement concurrencé par une seule langue, le créole. Contrairement à la situation plurilingue africaine, le créole est parlé et compris de tous; aussi, sa codification récente a permis la publication de

---

<sup>24</sup> Pour une observation exhaustive de la situation du français en Afrique, nous renvoyons le lecteur à la monographie de G. Mendo Ze (1999), *Le français langue africaine. Enjeux et atouts pour la francophonie*.

textes en créole, renversement qui, en lien avec certaines revendications sociales et culturelles, a marqué l'histoire de la littérature antillaise. Néanmoins, le statut social du créole est encore considéré comme inférieur à celui du français. Pour les insulaires, le rapport institué entre ces langues en est un de lutte, opposant langue dominante et langue officielle, et impliquant tout texte écrit en français dans une dynamique politico-culturelle dépassant le simple cadre littéraire<sup>25</sup>. Selon quelques critiques, ce rapport de lutte se traduit forcément dans l'écriture, qui serait le lieu d'une transformation, voire d'une « créolisation » du français littéraire, les auteurs cherchant par différents moyens à subvertir la langue officielle<sup>26</sup>.

Quoique la majorité des études linguistiques mettent en évidence un même processus de façonnement du français littéraire par les langues en contact<sup>27</sup>, quelques-unes insistent sur la *singularité* de l'empreinte laissée par la ou les langues sous-jacentes. Par conséquent, le côtoiement du français avec, par exemple, le créole, le kikongo, le wolof ou le sénoufo donnerait des résultats différents, quasi impossibles à comparer. Pour certains théoriciens, ce critère linguistique s'ajouterait à celui de la culture, et les littératures produites en Afrique et aux Antilles reposeraient sur des différences irréductibles, empêchant

---

<sup>25</sup> Sur les différents mouvements et débats entourant la langue d'écriture aux Antilles, nous renvoyons le lecteur à l'article de A. Ntonfo (1999), « Écriture romanesque, appropriation linguistique et identité dans la Caraïbe francophone : le cas de la Martinique. »

<sup>26</sup> H. Poulet et R. Ludwig (2002) ont proposé en ce sens une étude portant sur les différentes situations de contact entre le français et le créole dans les textes antillais, étude intitulée : « Langues en contact et hétéroglossie littéraire : l'écriture de la créolité ». P. de Souza (1995) a également abordé cette problématique à travers le temps et les différents espaces créolophones dans son article « Inscription du créole dans les textes francophones. De la citation à la créolisation. »

<sup>27</sup> Le terme « langues en contact » renvoie à une situation où différentes langues se côtoient, notamment dans le texte littéraire. R. Ludwig et H. Poulet (2002) notent différentes situations de contacts linguistiques entre le créole et le français dans la littérature antillaise, mais ces descriptions pourraient également correspondre à des situations où le français côtoie certaines langues africaines. Ces contacts peuvent se traduire par un « code-switching », soit l'utilisation directe d'une langue étrangère à l'écrit, ou un « code-mixing », soit la juxtaposition de mots étrangers à la langue française. Le « code-mixing » résulterait d'une adaptation phonologique ou morphologique de la langue étrangère ou de glissements sémantiques de mots appartenant à l'une ou à l'autre langue, créant selon eux une écriture hybride où le français serait transformé par une autre langue, et il serait également porteur de certaines conceptions socio-identitaires.

même le regroupement sous la bannière trop homogénéisante de « littératures francophones ».

Le développement de typologies exclusives aux littératures francophones d'Afrique ou des Antilles a été entraîné entre autres par une même volonté d'autonomisation face à la France, et a parallèlement donné lieu, même au cours de la dernière décennie, à certaines tentatives d'élaboration de champs littéraires nationaux<sup>28</sup>, comme nous l'avons abordé précédemment. Les études qui en ont découlé sont certes exhaustives, parce que basées sur des ensembles littéraires plus restreints, mais elles ont selon nous enfermé les lectures dans des zones géopolitiques et culturelles spécifiques tout en faisant obstacle aux études comparatives. Cette spécification a ainsi occulté les convergences *littéraires* pouvant exister entre les textes africains et antillais, en contournant par exemple les ressemblances au niveau de leur narration.

Bien qu'elles aient contribué à la segmentation du champ francophone, les études linguistiques récentes abordent, depuis quelques années, les écrits africains et antillais dans une perspective comparative, et ce, à partir d'un même aspect, soit leur « décentrement » face aux normes du français littéraire, décentrement qui serait causé principalement par les situations de contacts de langues. Cette convergence constitue selon nous un des points de comparaison les plus fertiles<sup>29</sup>, surtout si le concept pouvait dépasser le cadre strictement linguistique et s'appliquer aux constructions textuelles, ce qui nous permettrait de proposer un angle d'approche différent pour l'étude *littéraire* des textes francophones.

---

<sup>28</sup> Quelques exemples : A. Koné *et al.* (1983), *Anthologie de la littérature ivoirienne*; L. C. Picanço (2000) *Vers un concept de la littérature nationale martiniquaise*; ou sur la division nationale des littératures francophones, A. Rouch et G. Clavreuil (1986), *Littératures nationales d'écriture française. Afrique noire, Caraïbes, Océan Indien*.

<sup>29</sup> Aussi, selon Bonn *et al.* (1997) : « Il est temps de découvrir que le décentrement, mis en évidence dans le concept de Francophonie tel que nous l'entendons, fait de sa lecture une démarche qui ne peut être que comparatiste [...] C'est, peut-être, grâce à cette approche comparatiste au sens large qu'on arrivera à dégager quelques caractéristiques qui [...] pourraient s'appliquer davantage à ces littératures qu'on a qualifiées de décentrées – quelle que soit leur langue – qu'aux littératures traditionnellement reconnues comme telles. » (p. 15)

## 1.2. Décentrement et polyphonie : quelques précisions

### 1.2.1. *Langue et structure décentrées*

Depuis les années 1990, le terme de « décentrement » est fréquemment utilisé, presque galvaudé, dans la critique portant sur les littératures francophones. Introduit par les études linguistiques afin de qualifier une langue d'écriture – le français – transformée par son contact avec d'autres langues, la notion de « décentrement » a été récupérée dans le domaine littéraire, généralement pour désigner le désaxement commun des écritures francophones face aux normes françaises. Plusieurs y ont vu l'empreinte d'une situation plurilingue (J.-L. Joubert, 1986; D. Combe, 1995), d'autres y ont perçu une dénonciation des normes françaises par la constitution d'un « français langue étrangère » (J.-C. Blachère, 1993, p. 103) ou plus amplement l'illustration d'une (re)constitution identitaire (P. Hawkins *et al.*, 1992).

Quelques théoriciens ont tenté une définition du décentrement qui, élargie à l'ensemble du texte, a permis de sortir du cadre uniquement linguistique. Pour M. Laronde (1996) : « [...] est "décentrée" une Écriture qui, par rapport à une Langue et une Culture centripètes, produit un Texte qui maintient des décalages linguistiques et idéologiques. » (p. 8) Ainsi, le décentrement du texte francophone serait également supporté par des influences culturelles et idéologiques diverses.

M. Beniamino (1999) abonde dans le même sens et, selon une optique initialement linguistique, propose de considérer le décentrement comme point de convergence entre les littératures francophones, amené à la fois par le contact du français avec une ou plusieurs langues étrangères et par la présence sous-jacente de particularités culturelles.

Le concept de décentrement vise à permettre la description de l'écriture du texte francophone en repérant les strates normativo-linguistiques qui s'y entremêlent [...] et la fabrication de l'étrangeté textuelle que ce soit du point de vue référentiel ou du point de vue de la mise en scène de la polyphonie. [...] le

texte francophone serait le lieu d'un décentrement en ce qu'il serait le lieu d'une tension entre lui-même et l'autre langue, inscrivant dans l'écriture elle-même une différenciation et la présence d'une altérité. (Beniamino, 1999, p. 232-233)

En ce sens, les textes francophones relèveraient tous d'un même décentrement – entraîné par les contacts de langues –, dénotant par ailleurs une différence culturelle, ou comme l'énonce Beniamino « la présence d'une altérité » à même leur écriture. Cette dernière considération, bien qu'elle demeure rattachée à des questions linguistiques et identitaires, nous apparaît comme une ouverture sur la construction textuelle, suggérant que le décentrement ne se retrouverait pas seulement dans la langue d'écriture mais aussi dans la « fabrication » du texte.

Pour appuyer cette hypothèse faisant du décentrement un concept qui peut être appliqué non seulement à la langue mais aussi à la structure du texte, nous pouvons outrepasser son acception linguistique, à l'instar de M. Laronde (1996), et récupérer la définition générale qu'en donne le dictionnaire. Inscrits sous des entrées équipollentes, les termes « décentration » et « décentrement » désigneraient, très techniquement « [l]'action de décentrer un objectif afin que son axe ne soit plus au centre du cliché » (*Le Petit Robert*, 1996, p. 546). Au cours de notre étude, l'utilisation métaphorique du décentrement pourrait nous mener à qualifier, autrement que par la langue d'écriture, l'originalité des textes de la francophonie. Elle pourrait également être étendue aux constructions textuelles et démontrer que les projets d'écritures francophones rencontrent un même dessein, considérant à la suite de J. Semujanga (1999) que « par la lecture et l'écriture, l'écrivain [...] participe aux différentes esthétiques du roman. Écrire réside, pour l'essentiel, dans la façon de raconter et non dans l'usage du lexique. » (p. 97)

Dans une perspective similaire, D.-H. Pageaux (1992) recommande de passer de l'inventaire lexical à l'étude du texte francophone comme « conscience énonciative » afin de lui redonner une dimension *littéraire*; il soutient ainsi l'importance de s'intéresser aux problématiques entourant l'énonciation et de s'attarder aux « méandres du je énonciateur dans [l]es énoncés » (p. 38), puisqu'il

considère que les énonciations francophones pourraient être marquées par l'inscription textuelle des rôles et fonctions de l'Autre.

Nous souhaitons en somme déplacer la possibilité d'un décentrement littéraire de l'espace linguistique vers celui de l'énonciation. Pour ce faire, nous établirions un parallèle entre les lectures de D.-H. Pageaux et de M. Beniamino, s'intéressant tous deux à « la présence d'une altérité » dans la construction du texte, le second accordant un intérêt particulier à « la fabrication d'une étrangeté textuelle que ce soit du point de vue référentiel ou du point de vue de la *mise en scène de la polyphonie*. » (1999, p. 232, nous soulignons) Cette « fabrication d'une étrangeté textuelle » – largement étudiée dans une optique référentielle – gagnerait à être recherchée dans la structure des œuvres francophones, nous menant ainsi à limiter notre étude au deuxième aspect soulevé par Beniamino, soit la « mise en scène de la polyphonie ». Néanmoins, comment est-il possible de cerner la polyphonie dans une œuvre? À partir de quels éléments peut-on analyser cette mise en scène? Les pistes données par D.-H. Pageaux quant à l'importance de l'énonciation s'avèrent sous cet angle très fécondes. Aussi, quelques critiques ont déjà soulevé, dans l'étude de romans africains et antillais, certaines particularités formelles sur lesquelles nos développements peuvent s'appuyer.

Comme S. Dabla (1986) dans *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération*, J. Chevrier (1999) éclaire la complexification constante des écritures africaines francophones, se traduisant entre autres dans les romans des vingt dernières années par une fragmentation des structures de narration :

[...] le changement s'observe également dans les stratégies narratives marquées par la volonté d'évacuer le narrateur omniscient du roman classique, au profit d'une multitude de narrateurs seconds qui disent la complexité contradictoire de leur environnement. Cette écriture polyphonique a pour effet, d'une part, de briser la linéarité de l'intrigue, et, d'autre part, de favoriser l'éclatement du texte en une multitude de fragments [...] (p. 110-111).



Cette complexité formelle a également été relevée dans les écritures antillaises récentes; souvent lue en parallèle avec l'histoire plurielle et métissée des peuples créoles<sup>30</sup>, elle est soulignée en lien avec des problèmes davantage linguistiques que narratifs. Cependant, on aborde parfois la forme à la fois chaotique et cohérente des romans (C. Chivallon, 1996), la spécificité de leur « parole née de plusieurs voix » (L. C. Picanço, 2000), l'hétérogénéité des éléments qui le composent et la position multiple du narrateur (K. Lévesque, 2004).

Analysés de façon exclusive dans la littérature africaine *ou* antillaise, ces jeux structurels constituent selon nous un point de convergence majeur. De plus, l'hétérogénéité et la pluralité des voix narratives telles qu'elles ont été notées par les critiques peuvent être rapprochées de la notion de « polyphonie », décrite dans *Le Petit Robert* (1996) comme « la combinaison de plusieurs voix, de plusieurs parties dans une composition » (p. 1722, nous soulignons). Le glissement sémantique entre « décentrement » et « polyphonie » s'effectue facilement, si l'on se limite à définir le texte polyphonique comme un texte où s'inscrivent deux ou plusieurs voix narratives. Par contre, ces notions ne sont pas équivalentes et nécessitent une définition plus précise, particulièrement dans le but d'en faire des outils d'analyse textuelle. Afin de cerner davantage le sens et la portée de la polyphonie dans *Monnè* et *Texaco* – notion qui, comme nous pourrions le constater, s'avère fréquemment employée par la critique mais peu explicitée –, il nous faut revoir sous un angle essentiellement théorique sa définition et ses implications littéraires.

---

<sup>30</sup> Les mouvements littéraires de l'antillanité (Glissant, 1981) et de la créolité (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1989) ont récupéré les processus du peuplement ainsi que l'histoire des Antilles françaises et des régions créoles pour métaphoriser la particularité des écritures qui en sont issues; selon ces auteurs – davantage pour ceux d'*Éloge de la créolité* que pour Glissant –, l'écriture doit refléter ou recréer cette rencontre entre civilisations et langues différentes afin de rendre la spécificité des espaces créoles de la francophonie littéraire.

### 1.2.2. Polyphonie bakhtinienne : implications et résonances dans les études francophones

La notion de « polyphonie » est aujourd'hui obligatoirement associée aux essais de Mikhaïl Bakhtine sur le genre romanesque. Prenant racine dans la notion de « dialogisme », elle est définie par l'auteur dans l'un de ses premiers ouvrages, *La Poétique de Dostoïevski* (1970), où il précise – en rappelant l'emprunt métaphorique du terme au domaine musical – que :

[t]out roman polyphonique est entièrement dialogique. Les rapports dialogiques s'établissent entre tous les éléments structuraux du roman, c'est-à-dire qu'ils s'opposent entre eux, comme dans le contrepoint. (p. 81)

À travers l'analyse des textes de Dostoïevski, il propose une théorie de l'esthétique polyphonique du roman, axée sur la constitution dialogique de la narration. Pour lui, les constructions narratives des romans de Dostoïevski reproduisent et maintiennent les divergences composant tout échange entre deux ou plusieurs individus, et se fondent ainsi sur une structure dialogique.

En soulignant le dialogisme des textes dostoïevskiens, M. Bakhtine en éclaire la composition *multiple*, qui allie au sein d'une même construction deux ou plusieurs points de vue, langues ou discours, sans que leurs différences ne soient aplanies par un point de vue dominant, par exemple, celui de l'auteur. C'est ce qui le mène à affirmer que :

Non seulement le roman dostoïevskien n'accepte, en dehors de la distribution dialogique, aucune [...] conscience englobant monologiquement tout l'ensemble, mais il est, au contraire, entièrement structuré de façon à laisser l'opposition dialogique sans solution. (p. 51)

Par conséquent, cette multiplicité de perspectives l'oblige à revoir, sous l'éclairage de la « polyphonie », le modèle narratif monologique.

C'est dans cette optique que M. Bakhtine définit la notion de « roman polyphonique ». Dans *Esthétique et théorie du roman* (1978), il aborde la construction romanesque comme un espace multiforme où s'enchevêtrent les discours sociaux, les formes littéraires, les langues et les voix individuelles. Le roman constitue pour lui un genre hybride, dont l'esthétique est influencée à la

fois par le recours au langage (plurisémique, de par son élaboration et ses usages) ainsi que par le milieu social. Il note d'ailleurs que :

Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. [...] Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. [...] Grâce à ce plurilinguisme et à la plurivocalité qui en est issue, le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant [...]. (p. 87-89)

Dans cette description du genre romanesque, M. Bakhtine éclaire la reproduction littéraire des différents discours sociaux, des langues, des niveaux de langue et des voix qui les supportent. Aussi, il rapproche la présence de diverses voix dans le roman (par exemple, celles de l'auteur, du narrateur, des personnages) et les langues dans lesquelles elles se font entendre avec le plurilinguisme et le plurivocalisme inhérents au discours social. Mais pour le théoricien, la polyphonie ne repose pas uniquement sur la présence de plusieurs voix, langues ou discours, et elle ne caractérise pas tous les romans : ce qui le mène à considérer certains romans comme des ensembles polyphoniques, c'est la présence – comme chez Dostoïevski – de liens profonds qui s'établissent entre les discours, les langues et les voix ainsi que leur composition se rapprochant de l'échange ou du dialogue. Ces liens ne dissolvent pas les différences entre les éléments romanesques en un ensemble homogène : de manière paradoxale, ils mettent en relief les divergences qui existent entre ces éléments, tout en les unissant.

Ce type de roman implique donc la désintégration de la structure monologique, puisque : « [...] la polyphonie suppose une multiplicité de voix "équipollentes" à l'intérieur d'une seule œuvre : les principes polyphoniques de structure globale ne peuvent se réaliser qu'à cette condition. » (1970, p. 73) La narration polyphonique, où résonnent plusieurs voix et différents discours, rejoint ainsi l'idée d'une narration qui serait intérieurement *fragmentée*. Et cette fragmentation, M. Bakhtine l'observe même, dans l'œuvre de Dostoïevski, à travers les voix et les consciences des personnages (1970, p. 35), à même leur énonciation. Mais, faut-il le répéter :

[...] tous ces dédoublements, ces contradictions [...] se [développent] à un même niveau, comme juxtaposés ou se faisant front, comme consonants (sans être fusionnés) ou comme irrémédiablement antagonistes; comme harmonie éternelle de voix distinctes [...] (1970, p. 68).

En somme, le roman polyphonique défini par M. Bakhtine – à l’instar de la polyphonie musicale – est un ensemble, un tout, dont la structure combine et maintient, sans les fusionner, l’hétérogénéité des éléments qui le composent (voix, consciences, mondes, langues, discours, etc.). Par conséquent, la polyphonie n’est pas simplement une multiplicité exposée au lecteur, mais elle est *constitutive* de certaines structures romanesques, au même titre que le dialogisme est inhérent au discours social.

On constate par ailleurs que la définition de la polyphonie établie par M. Bakhtine, au même titre que sa méthode d’analyse « translinguistique » (T. Todorov, 1981), est plurivoque et ne peut s’appliquer de façon constante et homogène à diverses études textuelles. Comme la polyphonie ne serait pas toujours montrée et ferait partie intrinsèque de la structure de certains romans, nous nous questionnons sur les possibilités d’arriver à *déceler concrètement* son inscription à l’intérieur de textes autres que ceux de Dostoïevski.

Depuis la traduction française des ouvrages théoriques de M. Bakhtine dans les années 1960, la notion de « polyphonie » a été abondamment utilisée par les critiques littéraires. Malgré son étendue et sa complexité, elle n’a fait l’objet que de rares explications. Certaines imprécisions terminologiques, par exemple celles liées aux concepts de « discours » ou de « langage », ont mené à des conceptualisations parfois divergentes de la polyphonie.

Dans son explication et son utilisation théoriques des écrits de M. Bakhtine, J. Kristeva met l’emphase sur la nécessité de voir le texte comme un lieu de dialogisme avec le mot d’autrui (1970, p. 14), mais plus largement encore, comme un espace où apparaissent les influences d’autres textes, d’autres discours ou types de discours (1978, p. 84). Elle propose ainsi une définition de la polyphonie qui se rapproche de celle de l’intertextualité, telle que la définira plus tard G. Genette dans *Palimpsestes* (1982). Explicitant les développements théoriques de

M. Bakhtine, T. Todorov (1981) aborde aussi la polyphonie sous l'angle de l'intertextualité, mais note une distinction majeure établie par l'auteur entre trois degrés de présence du discours d'autrui dans le texte, distinction qu'il nous faut reprendre ici :

Le premier est celui de la présence pleine, donc du dialogue explicite. À l'autre extrême – troisième degré –, le discours d'autrui n'est attesté par aucun indice matériel, et se trouve pourtant évoqué : c'est qu'il est disponible dans la mémoire collective d'un groupe social déterminé; c'est le cas de la parodie, de la stylisation et d'une autre forme d'évocation, que Bakhtine appelle la « variation ». [...] Entre les deux un second degré, le plus intéressant sans doute pour Bakhtine, qui s'y réfère sous le nom d'« hybridation » : c'est une généralisation du style indirect libre. (p. 113)

Cette explication nous permet de comprendre certaines orientations théoriques adoptées par les critiques littéraires ayant recours à la notion de polyphonie : d'abord, l'utilisation de ce terme pour désigner un ensemble où apparaissent explicitement dans un texte la voix de divers personnages ou différentes langues; ensuite, le recours à cette même notion pour souligner les références implicites à certains textes ou certains genres textuels; finalement, l'application du concept de polyphonie aux constructions textuelles (narrations, énonciations) soutenues par plus d'un sujet.

Dans les études portant sur les littératures francophones, la polyphonie – comme plusieurs autres concepts, tel le « baroque »<sup>31</sup>, qui ont caractérisé les discours récents – a permis d'étudier sous un nouvel éclairage les structures et langages atypiques des textes francophones. Le concept de polyphonie a été récupéré à plusieurs reprises dans les analyses. D'une part, on l'associe aux différents genres narratifs pouvant composer un même écrit; par exemple, P. Laurette (1995) accorde une partie de son article sur les poétiques francophones à ce qu'il nomme un phénomène de « (mé)tissage générique des textes » (p. 13) et J. Semujanga (1999) propose une poétique du roman africain fondée sur une

---

<sup>31</sup> Nous nous rapportons entre autres au recueil de textes paru sous la direction de Jean-Cléo Godin (2001), *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque?*, ainsi qu'à l'article de Dominique Chancé (2003) paru sur *MLN*, « De *Chronique des sept misères* à *Biblisme des derniers gestes*, Patrick Chamoiseau est-il baroque? ».

« dynamique des genres ». D'autre part, les critiques ont recours au terme de « polyphonie » pour définir, de façon encore plus large, l'influence de multiples discours sociaux dans la thématique ou la construction du texte francophone; en ce sens, J.-M. Moura (1999) note que :

Il est délicat de définir les éléments communs de cet ensemble d'œuvres sinon, sur un plan très général, par la polyphonie née de la multitude des registres culturels convoqués et de la thématique organisée autour de réalités contrastées et de milieux extrêmement divers. (p. 143);

et D. Delas (2001) remarque surtout que :

[...] au discours littéraire se représentant comme monologique et décrivant une société ordonnée se substitue un discours non seulement dialogique, comme Bakhtine en a montré la nécessité, mais polylogique, cherchant à coller avec une société diversifiée (p. 10).

De façon plus particulière, on établit parfois à partir des textes de Chamoiseau ou de Kourouma des liens entre la complexité de la narration et une complexité sociale ne pouvant être rendue que par plusieurs voix (A. Koné, 1995; M.-J. Descas, 1995; M. Borgomano, 1998; H. A. Murdoch, 2000); nous reviendrons sur ces aspects lors de l'analyse des textes.

En outre, la notion de « polyphonie » a été fréquemment utilisée dans les études francophones mais restreinte au *poly* ou *plurilinguisme*, c'est-à-dire à la juxtaposition ou à l'amalgame, explicite ou non, de différentes langues dans les textes : on souligne le caractère polyphonique des écritures francophones, mais on associe la polyphonie, au même titre que le « décentrement linguistique », à cet espace caractéristique de contacts entre le français et les langues étrangères<sup>32</sup>. Nous pouvons noter à cet effet les études de D. Combe (1995) ou de P. Dumont (2001) qui accordent une partie de leur travail à la polyphonie, mais usent en fait de ce terme pour désigner le plurilinguisme retrouvé dans les textes francophones. Comme nous l'avons souligné auparavant, la polyphonie décrite par M. Bakhtine

---

<sup>32</sup> Certains critiques accordent plus d'importance que d'autres à la problématique des langues en contact; cette tendance est d'ailleurs largement marquée dans les lectures portant sur les textes antillais, bien qu'elle apparaisse quand même dans celles des textes africains. Voir à cet effet les articles de J.-L. Joubert (1986), M.-J. N'Zengou-Tayo (1996), C. Bonn *et al.* (1997), L. Gauvin (1999), N. M. Musanji (2001), R. Ludwig et H. Pouillet (2002), G. M. Noumssi et R. S. Wamba (2002).

ne se limite pas à la langue (ou aux langues) composant un texte : tout en englobant cet aspect, elle se rapporte à une conception beaucoup plus vaste, pouvant déterminer une esthétique, voire une poétique particulière.

La notion de polyphonie dans le domaine francophone a donc été appliquée à différentes situations discursives, tant au niveau générique que linguistique. Néanmoins, peu d'analyses se sont centrées sur la présence du discours d'autrui dans la structure des textes, telle que peuvent l'entendre M. Beniamino ou D.-H. Pageaux. Quelques-unes ont toutefois proposé des pistes d'analyse intéressantes touchant aux problématiques narratives et énonciatives, notamment dans les romans de Chamoiseau et de Kourouma (M. Hausser, 1994; C. Wells, 2001; J. Bisanswa, 2002); cette optique pourrait selon nous constituer une porte d'entrée principale à l'analyse de la polyphonie dans les œuvres à l'étude. Il nous semble important de limiter notre recherche de la polyphonie aux phénomènes uniquement *intratextuels*, ne perdant pas de vue que l'énonciation dans une œuvre littéraire est construite par un jeu de relations internes au texte lui-même, avant d'être le reflet d'un phénomène extratextuel<sup>33</sup>. C'est pourquoi nous porterons une attention particulière aux structures de la narration et de l'énonciation des personnages, afin d'arriver à déceler la polyphonie de façon concrète à travers le texte.

Nous nous rapporterons pour ce faire à une caractéristique fondamentale du discours polyphonique : *l'hétérogénéité* des éléments qui le composent. Pour M.-P. Malcuzyński (1992), « si l'on veut rester fidèle aux préceptes de Bakhtin (sic), une multiplicité sans hétérogénéité ne donne pas du polyphonique. » (p. 199) Dans cette même perspective, nous nous attarderons aux paradoxes présents dans l'écriture de *Monnè* et de *Texaco*, soit à la présence d'éléments hétérogènes au sein de leurs narrations et énonciations; ces éléments pourraient relever, comme nous l'avons vu avec M. Bakhtine, de la présence

---

<sup>33</sup> Nous portons ainsi, sur le texte, un regard similaire à celui que D. Maingueneau (1991) proposait dans *L'énonciation en linguistique française*.

d'autrui dans le discours ou de l'interférence de différentes voix narratives. Plusieurs autres indices, que nous délimiterons sous peu, rejoignent cette fonction et serviront à mieux définir le phénomène de la polyphonie dans le texte littéraire.

### *1.2.3. Hétérogénéité : restriction à la polyphonie*

La présence d'autrui dans un discours peut prendre différentes formes; dans le roman, cette présence s'exprime explicitement ou implicitement à travers le discours du narrateur ou des personnages. J. Authier-Revuz (1982) suggère de distinguer les marques textuelles de la présence d'autrui en fonction de leur hétérogénéité montrée ou constitutive avec un discours principal.

L'hétérogénéité montrée fait référence à une situation où l'insertion du discours d'autrui dans un premier discours est clairement soulignée, par exemple lorsqu'on effectue des emprunts à une autre langue (dans un texte en français, utiliser une expression ou un terme étranger), à un niveau de langue différent (dans un style littéraire, employer un mot ou une expression vulgaire) ou au discours d'une autre personne (rapporter au style direct les propos d'autrui). Dans un texte, ce type d'hétérogénéité repose habituellement sur l'utilisation d'indices explicites tels que les guillemets ou les italiques, permettant au lecteur de repérer la présence de l'autre dans le discours principal. Par conséquent, il en résulte une hiérarchisation des discours (O. Ducrot, 1984, p. 224), où le mot d'autrui est récupéré mais non adapté par le narrateur, tel un « corps étranger » dans un organisme; l'hétérogénéité des discours est ainsi *montrée*.

L'hétérogénéité constitutive renvoie pour sa part à la présence implicite de l'autre dans le discours : dans ce cas-ci, aucune frontière n'est tracée entre ce qui relève du discours principal et ce qui relève de l'emprunt, et dans un texte, le discours d'autrui n'est souligné ni par des signes de ponctuation ni par des caractères spéciaux. Le discours indirect libre en constitue l'exemple le plus



probat : un premier énonciateur s'approprie partiellement les propos d'autrui et fait ainsi de son discours un espace d'énonciation double. Ainsi, la hiérarchie entre le discours citant et le discours cité (présente dans les cas où le discours d'autrui est mis en relief) est atténuée, vers un nivellement des discours, sans toutefois qu'il n'y ait homogénéisation<sup>34</sup>. Pour J. Authier-Revuz, l'hétérogénéité constitutive serait une présence « diluée » de l'autre au sein d'un discours premier; pour d'autres, telle M.-J. Descas (1995), elle correspond à la « contamination » d'un discours par un autre. Mais d'une façon ou d'une autre, la présence d'autrui, même si elle n'est pas explicitement marquée, demeure perceptible.

Ce type d'hétérogénéité est identifiable dans le texte littéraire, mais demeure implicite au sein de la structure discursive et s'avère ainsi *constitutif* : il est certainement celui qui se rapproche le plus de ce que M. Bakhtine définit comme la « structure dialogique » du roman polyphonique, soit un espace discursif où les consciences et les points de vue hétérogènes, même contradictoires, font partie d'un même ensemble. La polyphonie d'un texte peut ainsi être traduite par la présence implicite d'éléments hétérogènes dans une même narration, nous obligeant à définir davantage les lieux où s'inscrivent ces éléments.

Qu'elle soit inscrite dans l'énoncé ou dans l'énonciation, la présence d'autrui est marquée par une subjectivité autre : sous-jacente à un mot, une phrase, une expression, la voix d'un autre sujet se fait entendre. Ainsi, il serait possible d'identifier dans un même énoncé, voire dans une même énonciation deux ou plusieurs « voix » spécifiques, comme c'est le cas dans le discours indirect libre. Nous avons abordé plus haut cette possibilité, mais une telle reconnaissance demande de pouvoir différencier le sujet supportant l'énoncé de celui supportant l'énonciation.

---

<sup>34</sup> L'hétérogénéité constitutive implique une différence, parfois très subtile, maintenue entre les éléments d'une même composition, contrairement à l'*hybridation*, qui résulte d'une fusion entre les éléments discursifs et d'un nivellement de leurs différences vers la formation d'un ensemble soutenu par une seule voix, comme par exemple le discours rapporté au style indirect.

M. Plénat (1979) propose de considérer que, dans un énoncé où transparaissent plusieurs voix, « celui qui fait entendre sa “voix” au S.I.L. [style indirect libre] (et ailleurs) est une entité distincte du locuteur. » (p. 107) À titre d'exemple, une phrase pourrait être énoncée par un sujet, lequel reprendrait en fait une phrase énoncée initialement par un autre sujet, tout en l'intégrant à son propos sans marques distinctives. À l'instar d'O. Ducrot (1980), M. Plénat effectue une distinction entre « locuteur » (celui qui prononce) et « énonciateur » (celui qui est à l'origine du discours rapporté). Dans un texte, cette distinction se rapprocherait de la distance qui existe entre le narrateur intégrant dans son récit un énoncé, un mot ou une manière de dire propre à un personnage : à l'intérieur d'une même phrase, deux sujets sont perceptibles, soit celui qui narre et celui dont le discours est rapporté (ou narrativisé). Nous ferons appel à ces concepts dans l'analyse de *Monnè* et de *Texaco*, où nous pourrions éventuellement identifier la présence d'autrui dans le discours du narrateur par les discordances maintenues entre sa voix et celle des personnages.

D. Maingueneau (1986) se fonde sur cette même distinction entre sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation, ajoutant une troisième possibilité à la distinction locuteur/énonciateur de M. Plénat et O. Ducrot; il soutient qu'au sujet de l'énonciation pourraient correspondre trois statuts :

[...] celui de producteur physique de l'énoncé (l'individu qui parle ou écrit); celui de “je”, c'est-à-dire la personne qui en se posant comme énonciateur mobilise à son profit le système de la langue, se place à l'origine des repérages référentiels; [et] celui responsable des « actes illocutoires » [...] (p. 69).

Plus simplement, il établit une différence entre le sujet parlant, le locuteur et l'énonciateur; il marque aussi un parallèle avec l'énoncé littéraire, où ces instances peuvent être associées respectivement à l'auteur, au narrateur et au personnage. Il est possible qu'il y ait concordance entre celles-ci, mais les frontières qu'établissent M. Plénat et D. Maingueneau suggèrent qu'un énoncé n'est pas nécessairement supporté par une voix unique. Comme l'indique O. Ducrot (1984) :

Le locuteur parle au sens où le narrateur raconte, c'est-à-dire qu'il est donné comme la source d'un discours. Mais les attitudes exprimées dans ce discours peuvent être attribuées à des énonciateurs dont il se distancie – comme les points de vue manifestés dans le récit peuvent être ceux de sujets de conscience étrangers au narrateur. (p. 208)

Cette distinction entre sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation permet de définir si un propos est supporté par une ou plusieurs voix, mais l'identification de celles-ci s'avère parfois ardue. La situation d'énonciation peut donner à cet effet de nombreux indices sur la source des voix composant un discours.

Pour D. Maingueneau, la situation d'énonciation englobe un énonciateur, un destinataire, un moment ainsi qu'un lieu particuliers (1986, p. 1), marquant l'énoncé de façon singulière. Ainsi, un énoncé peut prendre une multitude de formes selon qu'il est élaboré par un énonciateur féminin ou masculin, présent ou absent, racontant un fait passé ou actuel, ou que son propos est dirigé vers un destinataire singulier ou collectif. Certains indices sur la situation d'énonciation sont ainsi laissés dans l'énoncé : ces indices, nommés « deixis » par E. Benveniste (1966) dans une étude de la subjectivité dans le langage, seront regroupés par C. Kerbrat-Orecchioni (1980, p. 34-57) sous le terme de « déictiques ». À partir de ces déictiques, il est possible de cerner entre autres les différents énonciateurs d'un énoncé polyphonique à travers les discordances (ou l'hétérogénéité) de personnes, de temps, d'espace, etc. Selon O. Ducrot (1984), l'énoncé polyphonique met ces indices en relief et devient décomposable, « [...] car c'est l'objet propre d'une conception polyphonique du sens que de montrer comment l'énoncé signale, dans son énonciation, la superposition de plusieurs voix. » (p. 183)

Les déictiques peuvent être de différents types (pronoms personnels ou démonstratifs, localisation temporelle ou spatiale, termes de parenté...), et leur sens propre est invariable : selon le contexte dans lequel ils sont utilisés, ce sont leurs référents qui changent, expliquant qu'ils puissent servir d'indices sur la situation d'énonciation, et plus précisément, sur le ou les énonciateurs. Par

ailleurs, ils donnent aussi quelques indications sur le type de narration dont ils font partie : ils étendent donc leur portée significative de la situation d'énonciation au *système* narratif. Principalement en fonction des temps verbaux (perfectifs et imperfectifs), il est possible de discerner deux grands systèmes de narration : le récit et le discours. Cette division, élaborée d'abord par Benveniste (1966), se fonde sur l'articulation entre narration et situation d'énonciation :

Relève du « discours » toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à son instance d'énonciation (JE/TU/MAINTENANT), autrement dit qui implique un embrayage. Le « récit », en revanche, correspond à un mode d'énonciation narrative qui se donne comme dissociée de la situation d'énonciation. (Maingueneau, 1986, p. 33)

Par conséquent, il y aurait d'une part l'espace du discours, où le narrateur fait référence à la situation à partir de laquelle il énonce, et d'autre part l'espace du récit, où le narrateur tente d'effacer les traces de sa subjectivité en évitant l'emploi de déictiques. Ces deux systèmes narratifs, reposant sur la possibilité ou l'impossibilité de repérer le contexte d'énonciation, peuvent être considérés comme deux plans énonciatifs complémentaires à l'intérieur d'une même narration. Ainsi, le texte peut constituer un ensemble réunissant des énonciations hétérogènes, l'une se voulant exempte de toute empreinte de subjectivité, l'autre exprimant par ses déictiques la présence d'un sujet. Considérant que le discours est fréquemment intégré au récit et que ces systèmes s'établissent habituellement selon deux niveaux de narration distincts, leur juxtaposition dans la construction d'un texte littéraire ne correspond pas nécessairement à un ensemble polyphonique. Par contre, l'inverse ne va pas de soi : il faudra ainsi porter une attention spéciale dans l'analyse de *Monnè* et de *Texaco* aux ruptures énonciatives créées par le passage du discours au récit, lesquelles réussissent à éclairer l'hétérogénéité de la structure et permettent d'identifier rapidement la position du (ou des) narrateur(s) en fonction du contexte d'énonciation. Tous les indices fournis par les déictiques peuvent finalement nous mener à considérer, d'un point de vue plus global, l'hétérogénéité qui s'installe au cœur de la structure narrative

et à cerner plus clairement ce que nous définissons comme une construction polyphonique.

Nous avons noté dans les pages précédentes quelques éléments qui nous guideront dans l'étude de l'énonciation et de son contexte. En ce qui concerne l'observation de la polyphonie au sein de la structure narrative de *Monnè* et de *Texaco*, nous aurons recours aux développements narratologiques de G. Genette dans *Figures III* (1972), principalement en ce qui a trait aux niveaux narratifs et aux relations personne-histoire.

D'une part, l'étude du niveau narratif où s'inscrivent les « voix » nous indiquera si celles-ci sont productrices du récit principal (extradiégétique), si elles relatent un événement à l'intérieur du récit principal (intradiégétique) ou si elles rapportent un événement à l'intérieur d'un récit secondaire (métadiégétique). Les attitudes narratives devant être déterminées par l'auteur oscillent selon G. Genette entre ces positions qui, dans un cadre habituel, ne peuvent être occupées simultanément par plus d'une instance. Ainsi, un texte peut être soutenu par différentes voix narratives qui, tant qu'elles occupent des niveaux différents, ne constituent pas un ensemble polyphonique; elles créent néanmoins un effet de « décentrement », considérant que la narration du récit est supportée par plus d'une voix sans qu'il n'y ait hétérogénéité. Au contraire, si dans un même niveau narratif apparaissent différentes voix – soit que la narration se voit fragmentée entre plusieurs instances –, l'hétérogénéité qui en résulte serait associable à une composition polyphonique, puisque dans un même ensemble sont liées des voix distinctes.

D'autre part, l'observation des relations entre personnes et histoire nous mènera à considérer la présence ou l'absence de l'instance narrative dans l'histoire racontée. Soutenant que « [l']absence est absolue, mais [que] la présence a ses degrés » (p. 253), G. Genette distingue trois statuts possibles, soit le narrateur absent (hétérodiégétique), le narrateur-personnage (homodiégétique) et le narrateur-héros ou racontant sa propre histoire (autodiégétique). La relation entre chacune des instances narratives et l'histoire racontée correspond

normalement à un seul statut; un même narrateur peut cependant effectuer diverses « focalisations<sup>35</sup> » – notamment à travers la description des sentiments et pensées d'un personnage – donnant l'impression d'une énonciation décentrée. Par ailleurs, une rupture s'établit lorsqu'une même instance narrative entretient différentes relations avec l'histoire, par exemple lorsqu'un narrateur est parfois absent et parfois héros du récit qu'il met en place. Cette position paradoxale fragmente l'énonciation : au « je » de l'instance narrative correspond deux statuts, dénotant sa constitution hétérogène.

En somme, la notion de « polyphonie » ne correspond pas à toutes les situations où s'exprime la présence d'autrui dans le texte ou lorsque sont perçues plusieurs voix. Il importe de réitérer le fondement *dialogique* de la polyphonie : sans hétérogénéité entre les énoncés et les énonciations et sans une structure narrative englobant les oppositions, un roman où apparaît une multiplicité de voix ne peut être considéré comme polyphonique, au sens restreint du terme. Il pourrait néanmoins être considéré, de façon moins limitative, comme un espace de décentrement. L'hétérogénéité d'un texte peut être décelée à travers ses structures narratives et énonciatives grâce aux repères laissés par les déictiques sur le sujet et la situation d'énonciation. Le roman qualifié de « polyphonique » ne renvoie donc pas simplement à un ensemble où plusieurs discours, langues ou voix se côtoient, mais surtout à un espace où une hétérogénéité constitutive est discernable.

À la lumière de ces considérations, l'analyse des écritures « éclatées » de *Texaco* et de *Monnè* portera essentiellement sur deux aspects : 1) la polyphonie que nous nommerons « macrotextuelle », qui se rapporte à la structure du texte et aux instances narratives; et 2) la polyphonie « microtextuelle », qui se rattache à

---

<sup>35</sup> En considérant que la scène narrative est toujours définie en fonction d'un centre de perception, G. Genette (1972) a cerné trois types de focalisation : la focalisation zéro (où le narrateur peut prendre n'importe quel point de vue), la focalisation interne (où le narrateur voit ce que le personnage voit) et la focalisation externe (où le narrateur n'a pas accès à la pensée du personnage et ne le saisit que de l'extérieur). M. Bal (1984) a par ailleurs développé cette distinction, qui selon lui s'avère insuffisante, en parlant de focalisation « sur » et de focalisation « par » un personnage.

l'énonciation des personnages et à leurs énoncés. Pour ce faire, notre étude fera référence à certains éléments méthodologiques tirés des théories de l'énonciation (C. Kerbrat-Orecchioni, 1980; O. Ducrot, 1984; D. Maingueneau, 1986) et de la narration (G. Genette, 1972), éléments dont nous avons déjà défini l'importance. Cette division sommaire nous mènera à déterminer plus précisément, dans le prochain chapitre, les lieux d'inscription de la polyphonie dans les textes à l'étude. La frontière tracée entre ces deux ensembles s'atténuera toutefois au cours de l'analyse, considérant que la polyphonie devrait, de par sa définition, s'inscrire dans toutes les strates du récit. Finalement, en observant l'inscription de la polyphonie dans les écritures de Chamoiseau et de Kourouma, nous serons davantage en mesure de définir la portée de cette notion dans l'ensemble de la francophonie littéraire, en lien avec celle – largement utilisée – de « décentrement ».

## CHAPITRE II

### MODALITÉS DE L'INSCRIPTION POLYPHONIQUE

*Il faut se battre, poétiquement, pour affirmer le droit à l'opacité de tous les peuples [...]. Les œuvres qui [...] ont déjà commencé ce travail-là de rupture de la parole de "compréhension", ont préparé par là ce chemin nouveau. On appelle cela la "parole éclatée". Cette parole éclatée, qu'est-ce qu'elle veut dire? Qu'il ne suffit pas de "comprendre" une culture pour la respecter vraiment. Pour cela, il faut accepter que cette culture vous oppose quelque chose d'irréductible et que vous intégriez cet irréductible dans votre relation à cette culture.*

*Édouard Glissant, « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit », Écrire la « parole de nuit »*

Les littératures francophones d'Afrique subsaharienne et des Antilles se sont développées à travers divers mouvements, particuliers aux revendications ou aux besoins de chaque espace littéraire. Elles rencontrent aujourd'hui une même étape : celle de la complexification de leurs écritures, se traduisant entre autres par des constructions narratives et des énonciations fragmentées. Le critique Papa Samba Diop affirme en ce sens la présence d'un « tournant important dans l'évolution des littératures francophones : à savoir la mise en place d'écritures nouvelles par l'affirmation d'identités narratives inédites [...] » (2001, p. 257). Ces identités narratives et leur multiplicité au sein d'un seul écrit constituent un aspect abordé depuis peu par certains critiques, y voyant la représentation d'une voix « collective », en lien avec les traditions orales ou le mode de vie communautaire des peuples africains et antillais, l'associant parfois à une identité, une histoire, une mémoire postcoloniale (voire postmoderne) qui tente de négocier sa reconstruction (A. K. Ndoïmana, 1998; D. Ruscito, 1999; C. M. Ndiaye, 2000; H. A. Murdoch, 2002).

*Monnè* et *Texaco* ont nourri, de par leur construction éclatée et fragmentaire, quelques études s'attardant à cette empreinte du social dans le texte (A. Koné, 1991; E. Figueiredo, 1993; V. Blais, 1995; M.-J. Descas, 1995; J. Faustman, 2000; X. Garnier, 2004), et certains comme M. Borgomano (1998) ou



J. Chevrier (1999)<sup>36</sup> dénotent cette particularité en employant le terme de « polyphonique ». Sans nous arrêter aux liens possibles entre les récits et le contexte social dont ils sont issus, nous croyons que la polyphonie s'inscrit dans ces textes d'une manière beaucoup plus complexe, à même leur structure narrative et énonciative. Partageant une construction similaire où la présence d'autrui se fait sentir, où plusieurs voix paraissent s'imbriquer les unes dans les autres, *Monnè* et *Texaco* constituent selon nous des espaces de narration et d'énonciation polyphoniques : notre analyse tentera de répondre à cette hypothèse.

Nous chercherons par conséquent à retracer dans la narration et l'énonciation de ces textes la présence d'une hétérogénéité entre différentes voix ou instances narratives; pour ce faire, nous nous référerons aux différents outils d'analyse définis en 1.2.2. et 1.2.3. Il est important de réitérer que la présence d'une hétérogénéité ne correspond pas *de facto* à la présence de la polyphonie dans les œuvres et que sans elle, il est plutôt question d'« hybridation »; par conséquent, il ne suffira pas de démontrer l'hétérogénéité dans la narration ou l'énonciation de *Monnè* ou de *Texaco*, mais aussi de mettre en relief l'omniprésence des éléments hétérogènes et leur participation à un même ensemble, visant à éclairer une polyphonie qui pourrait s'avérer profondément *constitutive*.

Comme nous l'avions suggéré dans le chapitre précédent, notre étude de la polyphonie portera sur deux niveaux textuels où peut s'établir l'hétérogénéité : le niveau macrotextuel, englobant la structure du texte et la narration; et le niveau microtextuel, comprenant l'énonciation et les énoncés des narrateurs. Plus précisément, l'analyse cernera d'une part les aspects problématiques liés à la position du (ou des) narrateur(s) ainsi qu'aux relations qu'il entretient avec le

---

<sup>36</sup> Concernant les littératures africaines contemporaines, J. Chevrier (1999) propose que : « À une écriture du politique succède [...] aujourd'hui une politique de l'écriture, contribuant ainsi à cette floraison de récits ou de dramaturgies baroques et polyphoniques [...]. Au spectacle d'un monde chaotique [...] les écrivains répondent ainsi par la subversion des langages, impliquant hybridation des genres, démesure et transgression des codes ordinaires de la lisibilité. » (p. 120-121)

récit, les personnages et le narrataire; et elle définira d'autre part l'importance de la présence d'autrui et des discours rapportés au style indirect libre dans les œuvres à l'étude. Les fragmentations créées par la présence d'éléments hétérogènes dans la narration et l'énonciation de *Monnè* et de *Texaco* seront ainsi plus évidentes, nous permettant de définir *comment* la polyphonie s'inscrit dans chacun des textes et de délimiter leur portée constitutive. Cette étude macro et microtextuelle nous mènera finalement à déterminer si les structures de *Monnè* et de *Texaco* peuvent être placées dans un rapport comparatif et si leur hétérogénéité suffit pour les qualifier de « romans polyphoniques ».

## 2.1. Structures et narrations : l'écriture fragmentée

Notre analyse de *Monnè* et de *Texaco* rejoint de façon globale les études portant sur la constitution ouvertement fragmentaire de certains romans francophones; ces études abordent la complexité générique ou narrative retrouvée dans plusieurs textes, considérant parfois celle-ci sous l'angle d'une « violence » qui serait non seulement thématique mais qui s'inscrirait dans les formes narratives. Alors qu'A. Chemain-Degrange (1991) suggère que, dans les textes africains, les ruptures de la linéarité et les récits éclatés « relèvent d'une esthétique où [...] violence est faite à la continuité narrative » (p. 24), P. N. Nkashama (1997) affirme que : « Il existe surtout la violence dans l'écriture. Des périphrases hachées, la syntaxe désarticulée, le lexique désordonné. » (p. 109)

La composition fragmentaire des textes francophones d'Afrique fait également l'objet des recherches de S. K. Gbanou (2004), observant que :

Des mutations profondes voient le jour, qui [...] se proposent comme une véritable sclérose de la forme par des reconfigurations tous azimuts du genre romanesque, une partition ininterrompue à la fois de l'espace textuel et du discours littéraire [...] (p. 83).

Une telle fragmentation textuelle s'avère également caractéristique des écritures antillaises, comme l'ont suggéré dans leurs études D. Chancé (2000) et D. Fulton (2003). Nous verrons de façon plus particulière qu'elle est entraînée dans *Monnè*

et *Texaco* par l'insertion d'éléments hétérogènes et par la présence du discours d'autrui dans la narration, se voyant reflétée parfois par la disposition graphique du texte mais surtout par les constructions narratives.

### 2.1.1. Visibilité du discours de l'autre ou hétérogénéité montrée

La présence d'un discours autre apparaît parfois de manière explicite dans la trame narrative de *Monnè* et de *Texaco*, semblable à une « greffe » au discours principal; certains indices typographiques, certaines formes textuelles ou paratextuelles<sup>37</sup> servent à mettre en relief les différences discursives. Ce type d'hétérogénéité – le plus évident – donne néanmoins quelques repères sur l'inscription d'autrui dans les textes et expose leur fragmentation.

Dès son titre, *Monnè, outrages et défis* intègre un mot étranger au français littéraire; l'explication du mot « monnè » dans la note liminaire, appuyant l'effet de fragmentation qui découle du titre, éclaire la différence et la rencontre entre deux langues, mais aussi entre deux cultures, deux discours sociaux. De façon parallèle, le titre et la note mènent à lire le roman « sous le signe de la dualité et de l'opposition » (Hausser, 1994, p. 83). Participant de cette fragmentation, les titres des chapitres laissent entrevoir des perspectives opposées : alors que la plupart sont donnés à la forme impersonnelle, ceux des chapitres 2, 12, 16 et 17 sont proposés par un narrateur à la première personne du pluriel<sup>38</sup>. Le pronom personnel « nous » apparaissant dans ces titres marque ainsi une subjectivité dans une perspective narrative qui se veut généralement impersonnelle. Dès les seuils du texte, la narration de *Monnè* s'annonce donc fragmentée.

<sup>37</sup> La structure de tous les textes se rattache à un système dit « paratextuel », comprenant entre autres les résumés en quatrième de couverture, les préfaces, les notes en bas de page, la disposition visuelle, les titres des chapitres, etc. Pour une définition détaillée du paratexte et de ses implications, voir G. Genette (1987), *Seuils*.

<sup>38</sup> Par exemple, le titre du cinquième chapitre est « Les hommes reviennent toujours dans les lieux où [...] ils ont rencontré et pris des épouses », alors que celui du douzième chapitre est plutôt « Nous avons appelé notre résistance *boribana* [...] »

Dans *Texaco*, plusieurs formes discursives se trouvent juxtaposées, mises en relief par une typographie différente : notons à titre d'exemple les citations tirées des cahiers de Marie-Sophie, les notes de l'urbaniste, le Noutéka des mornes, la Loi 35 ou les Paroles du vieux nègre de la Doum. Sans qu'ils n'aient d'impact sur la continuité du récit, ces textes sont intégrés à la trame narrative mais s'en démarquent par une disposition singulière, convoquant une hétérogénéité graphique. À l'instar de S. D. Ménager (1994), nous considérerions la forme de *Texaco* comme « un palimpseste de textes s'imbriquant les uns dans les autres, se recouvrant, se lisant par couches superposées » (p. 63) : un effet de « tissage<sup>39</sup> » résulte de la juxtaposition de ces discours avec celui de Marie-Sophie, lequel constitue la trame narrative de fond.

Différents procédés typographiques éclairent également la présence d'un discours autre dans la trame narrative. Nous pouvons penser par exemple à l'emploi des guillemets et des caractères italiques servant à mettre en évidence un mot, une expression ou un discours qui n'est pas attribuable à celui du narrateur. Les guillemets sont fréquemment utilisés dans la narration de *Monnè*, montrant l'emprunt d'un terme ou le recours au style direct pour citer l'un des personnages : ils permettent ainsi au narrateur d'intégrer à son discours une parole autre, tout en maintenant sa différence. Dans *Texaco*, l'utilisation des guillemets et du style direct sont plutôt exceptionnels : les voix d'autres personnages sont bien présentes, mais semblent souvent liées à celle de l'instance narrative, sans qu'une transition ne soit éclairée. Toutefois, les italiques apparaissent fréquemment (mais pas de manière systématique) pour indiquer la présence du discours d'autrui. Ils soulignent par exemple des extraits de la conférence de monsieur Alcibiade (*T*, p. 314-318) ou quelques passages en créole : « [le béké] venait les sermonner, les exhorter au travail et pour finir les injurier *An kounia manman zot...* » (*T*, p. 121). Les indices typographiques accentuent donc la

---

<sup>39</sup> Pour D. Chancé (2003), *Texaco* a la forme d'un montage, d'un « tissage » (p. 877), structuré par une lutte (p. 870) entre les différents récits présents dans le texte.

différence des discours, illustrant par ailleurs que la narration n'est pas monolithique.

De même, les formes du dialogue signalent la présence d'autrui dans l'espace narratif; comme les guillemets annonçant le style direct, les tirets servent à marquer typographiquement le discours rapporté. De nombreux dialogues se retrouvent dans *Monnè* (p. 18, 36, 72, 132, 151, 223, etc.), explicitement distincts du discours du narrateur. Par contre, dans *Texaco*, les formes dialogales sont rares et s'avèrent la plupart du temps atypiques : par exemple, le tiret est parfois utilisé devant un seul énoncé (p. 321), comme si ce qui précédait faisait partie de l'échange. Même si les dialogues sont quasi absents dans *Texaco*, les voix des personnages ne le sont pas : la forme dialogale paraît plutôt *diluée* dans la narration de Marie-Sophie, reprenant dans son discours les propos des personnages ainsi que leurs échanges.

Le discours d'autrui mis en relief dans le texte par une typographie différente peut être associé de façon concrète (mais évidemment partielle) aux propos de M. Bakhtine, soutenant qu'un discours se construit toujours avec l'apport des discours qui l'environnent (1978, p. 100-102). L'hétérogénéité est donc évidente, mais sa portée significative est restreinte. Cependant, lorsque le discours emprunté à autrui n'est souligné ni par les guillemets ni par les italiques, ou que la présence d'indices typographiques devient irrégulière, l'espace de la narration s'avère problématique.

Même si le recours au discours direct dans *Monnè* respecte normalement les règles de ponctuation, il arrive paradoxalement qu'un discours étranger s'immisce dans la narration sans qu'aucun indice ne l'annonce. Par conséquent, la trame narrative devient discordante, occupée à la fois par le discours du narrateur et celui d'autrui : l'absence d'indices typographiques entraîne dans ce roman de larges répercussions – que nous observerons sous peu –, laissant entrevoir que la narration pourrait être supportée par plus d'une instance.

Dans *Texaco*, ces indices sont souvent utilisés de manière aléatoire ou facultative; alors que le discours d'un personnage peut parfois être mis en lumière par la présence simultanée d'italiques, de majuscules et de guillemets, il ne reste à d'autres endroits qu'une trace partielle du discours d'autrui, par exemple une seule majuscule :

Les rues demeurèrent à la rumeur de liberté [...] le tout scandé par [...] des joies malades devant lesquelles les gens d'armes et les militaires [...] restaient cois, Du calme, du calme, tout cela reste à confirmer, y'a rien d'officiel bandes de singes... (T, p. 113).

La typographie aléatoire ou l'absence de ponctuation encadrant les discours rapportés créent dans *Texaco* comme dans *Monnè* une instabilité narrative : les frontières entre le discours du narrateur et celui emprunté aux personnages deviennent floues, et l'hétérogénéité n'est plus aussi évidente. La construction narrative se rapproche davantage de ce que Bakhtine nomme un phénomène d'hybridation<sup>40</sup>; la hiérarchie entre les discours tend à s'estomper, le narrateur s'appropriant ici, en partie, les paroles des personnages.

Une hétérogénéité discursive peut finalement apparaître dans le côtoiement inopiné de différents registres de langue, menant encore une fois la construction narrative à la limite de l'hybridation : en tentant d'imiter<sup>41</sup> un discours oral ou familier, le discours écrit transforme l'orthographe d'un mot ou invente certains termes. Sans nous aventurer à relever l'influence de l'oralité dans *Monnè* ou *Texaco*<sup>42</sup>, quelques différences nous semblent évidentes. Bien que l'on ait souvent

---

<sup>40</sup> T. Todorov (1981), dans sa lecture des textes de Bakhtine, note que pour le théoricien une « construction hybride [est] cet énoncé qui appartient [...] à un locuteur, mais dans lequel en réalité se mêlent deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux langages [...] » (p. 113-114).

<sup>41</sup> Sur le mimétisme de la parole dans le roman, voir G. Lane-Mercier (1989), *La parole romanesque*.

<sup>42</sup> Cette influence a de toute manière été amplement traitée par de nombreux critiques dans leurs analyses de *Monnè* et de *Texaco*; nous pensons entre autres à M.-J. Descas (1995), M.-J. N'Zengou-Tayo (1996), D. de Ruyter-Tognotti (1998), P. Soubias (1998) ou G. M. Noumssi (2002).



noté les innovations linguistiques et stylistiques des *Soleils des indépendances* (1968/70) de Kourouma, nous remarquons que l'écriture de *Monnè* demeure assez sobre et classique, respectant généralement les règles grammaticales<sup>43</sup>. Nous abonderions ici dans le même sens que M. Borgomano (2000, p. 167-168), notant que l'étrangeté ou l'invention des *Soleils* n'est pas atténuée dans *Monnè*, mais est déplacée au niveau de la forme structurante<sup>44</sup>. Par contre, dans *Texaco* l'écriture foisonne de transformations résultant de la transcription d'un discours oral<sup>45</sup>. Prenons à titre d'exemple la création de nouveaux vocables à partir d'abréviations : H.L.M. devient « achélèmes » (*T*, p. 20), ou encore, C.R.S. devient « cêhêresses » (*T*, p. 391). De plus, certains mots transformés à l'écrit réussissent à mimer la flexibilité du registre oral : « Les mulâtres (en vérité, mon Esternome disait "milâtes", alors tu vas le prendre comme ça maintenant) [...] les milâtes pour l'instant [...] » (*T*, p. 103). Les registres de l'écrit et de l'oral prennent donc place simultanément dans un même discours, se rapprochant de l'hybridation; une hétérogénéité est toutefois inscrite au sein du discours narratif, puisqu'il y a invention d'un nouveau terme et d'une nouvelle graphie.

En somme, une hétérogénéité dans la structure de *Monnè* et de *Texaco* est *montrée*, dénotant la présence d'autrui à travers la forme textuelle. Néanmoins, certaines situations telles que le mimétisme ou une utilisation aléatoire d'indices typographiques atténuent les différences entre le discours du narrateur et celui

---

<sup>43</sup> Contrairement à ce qu'en disent les discours critiques qui l'entourent, *Monnè* ne montre pas de volonté réelle de transformer le français : les innovations lexicales sont rares et peu représentatives de l'ensemble du roman. I. Bazié (2003), au cours d'une étude sur la réception critique d'*Allah n'est pas obligé* dans la presse québécoise et française, a proposé que cette considération sur la langue de Kourouma « relève pratiquement du lieu commun » et qu'elle participe entre autres de « [...] ce qu'il convient d'ores et déjà d'appeler "l'effet Fama" : depuis la consécration des *Soleils des indépendances* au rang de ces textes qui ont renouvelé l'écriture africaine dans son rapport avec la langue française, les critiques [...] semblent obéir à l'impératif d'un jugement positif sur ce qu'on a appelé la langue de Kourouma. » (p. 88)

<sup>44</sup> Cette transposition de la complexité linguistique vers la structure a également été observée par L. Nissim (2001), dans son étude de l'œuvre de Kourouma : « [...] si la langue est en quelque sorte "normalisée" – au contraire le traitement rhétorique et structural du texte n'a cessé de s'affiner et de s'amplifier d'un roman à l'autre. » (p. 52)

<sup>45</sup> En fait, cette tentative s'applique à tout le roman, puisque la narration de Marie-Sophie résulte de la transcription de son monologue par Chamoiseau, narrateur réel.

d'autrui, créant un espace où l'identification des instances narratives devient ardue : alors qu'une hétérogénéité entre celles-ci devrait être montrée, elle ne l'est pas, entraînant un effet d'instabilité.

Ainsi, la mise en place des instances de narration n'est pas toujours claire et elle influe sur l'ensemble du système narratif. Comme l'ont proposé avant nous M. Hausser (1994), L. Nissim (2001) et C. Wells (2001)<sup>46</sup>, l'ambiguïté des constructions narratives de *Monnè* et de *Texaco* participe d'une constitution fragmentaire s'éloignant du monologisme habituel. L'étude des différents niveaux de narration, par l'analyse du statut des narrateurs et de la présence d'autrui dans les discours narratifs<sup>47</sup>, pourrait permettre de cerner plusieurs points de convergence et de divergence entre ces romans.

### 2.1.2. *Monnè : inscriptions narratives divergentes*

L'incipit de *Monnè* est donné par un narrateur qui est témoin d'un grand sacrifice visant à assurer la pérennité de la dynastie des Keita, rois de Soba. Observant la scène sans y prendre part, il affirme : « *Déjà*, dans le profond du ciel de Soba, les charognards dessinaient des arabesques. [...] Il y avait *trop* de sang et c'était *déjà* enivrant. » (*M*, p. 13, nous soulignons) L'incidence des termes « déjà » et « trop » est considérable : elle souligne clairement, en ouverture du récit, le point de vue subjectif du narrateur. Celui-ci s'autorise un regard évaluateur sur les coutumes et l'histoire de Soba; toutefois, il demeure extérieur au portrait qu'il propose, décrivant les réactions du peuple, mais ne s'y incluant pas. On notera ainsi son statut hétérodiégétique, c'est-à-dire qu'il ne s'inscrit pas comme personnage du récit.

---

<sup>46</sup> Notre étude de la narration de *Monnè* et de *Texaco* trouve principalement appui sur les analyses proposées par ces critiques.

<sup>47</sup> Nous utiliserons pour ce faire la terminologie développée par G. Genette dans *Figures III* (1972); les notions essentielles à notre étude ont déjà été ciblées en 1.2.3.



À la troisième page, la perspective se renverse sans transition pour laisser place à une narration à la première personne du pluriel. Ce « nous » apparaît de manière quelque peu impromptue après un incipit soutenu par une instance narrative détachée du contexte. Ce changement amène le narrateur à s'inclure dans une histoire dont il s'excluait, quelques lignes auparavant : « Lui qui était *notre* roi, il avait régné sans bénir les offrandes et l'aumône [...] » (*M*, p. 15, nous soulignons). La narration hétérodiégétique du début bascule ainsi vers une narration homodiégétique<sup>48</sup>, soulignant la participation du narrateur à l'histoire qu'il relate : ce type de narration occupera, en termes de quantité, l'espace le plus important du récit.

Si la narration évoluait toujours dans un mode homodiégétique, nous pourrions interpréter la subjectivité du narrateur de l'incipit comme un simple indice à son intégration dans le récit. Par contre, les paragraphes qui suivent exposent une instance narrative oscillant entre un statut hétéro et homodiégétique, et ce, à l'intérieur d'un même niveau narratif, soit le niveau extradiegétique (celui de la production du récit). Par exemple, au début du deuxième chapitre, on peut remarquer le retour de l'instance narrative à un statut hétérodiégétique : « [...] les gens n'allaient pas au-delà de ce que les marabouts, les sorciers, les devins et les féticheurs affirmaient : la communauté entière croyait à ses mensonges. » (*M*, p. 21) Le narrateur se distancie donc de la société de Soba et s'éloigne conséquemment du statut homodiégétique qu'il avait adopté auparavant. Cette alternance entre un narrateur interne ou externe à l'histoire racontée est maintenue tout au long du récit.

S'ajoutant à cette instabilité, l'utilisation du pronom « on » crée à plusieurs reprises une ambiguïté quant à l'identification de l'instance narrative<sup>49</sup>. Ce

---

<sup>48</sup> M. Hausser (1994), qui abordait le narrateur-témoin de l'incipit comme narrateur « vide », considère à partir de ce passage une transition vers un narrateur « plein » (1994, p. 85); cette distinction peut être intéressante, néanmoins, elle s'avère insuffisante pour décrire les multiples situations narratives qui s'ajoutent par la suite.

<sup>49</sup> J.-M. Gouvard (1998) a notamment abordé cette indéfinition – souvent volontaire – liée à l'utilisation du « on » par l'instance narrative en soulignant que : « Cette possibilité pour “on”

pronom indéfini, qui devrait principalement représenter une instance hétérodiégétique, semble parfois renvoyer à un narrateur homodiégétique. Empreint d'une grande subjectivité alors qu'il devrait être impersonnel, ce « on » laisse transparaître un énonciateur impliqué dans l'action :

On la regardait sans se rassasier [...] la peau était légère à vous donner l'envie curieuse de l'érafler au canif; les dents resplendissaient entre les lèvres piquetées dont les noirceur et excroissance étaient telles qu'on résistait difficilement au désir de les mordiller. (*M*, p. 241)

En ayant recours à un pronom indéfini, le narrateur s'exclut normalement de ce qu'il énonce et ne prend pas totalement en charge l'énoncé. Par contre, il semble en être autrement dans cet exemple, sans que l'on ne puisse clarifier la situation : la subjectivité qui caractérise ce « on », rencontré également dans plusieurs autres passages, constitue une sorte de zone-tampon entre une narration hétérodiégétique et homodiégétique. L'*irrégularité* créée par l'oscillation entre ces instances est ainsi amplifiée par le statut indéterminé du « on », appuyant une instabilité narrative qui ne s'arrête pas à cet aspect.

Au troisième chapitre apparaît une instance de narration distincte des deux premières : intervenant encore une fois au niveau extradiégétique du récit, cette instance prend la parole à la première personne du singulier. Ce « je » n'est pas celui sous-entendu derrière la subjectivité du narrateur hétérodiégétique ou le « nous » de la narration homodiégétique; sans la ponctuation habituelle qui pourrait souligner ce changement, c'est la voix de Djigui, personnage principal du roman, qui prend le relais de la narration :

Le roi, posément, put exposer les raisons pour lesquelles les "Nazaras" ne pouvaient pas nous vaincre à Soba [...] Le griot ne réalisait toujours pas... *Moi, Djigui*, je ne pouvais pas quitter Soba! [...] *J'étais* une chèvre attachée à un pieu, obligé de brouter dans le lieu où *je* me trouvais. Comment le lui faire comprendre définitivement?... À haute voix, Djigui commanda : "Suivez-moi". (*M*, p. 33, nous soulignons)

---

d'assumer une fonction indexicale, combinée avec son infinitude sémantique, permet de jouer sur la référence de manière particulièrement souple et efficace. » (p. 46)

Ce passage n'apparaît pas comme un récit distinct, emboîté dans la narration homodiégétique qui le précède; il n'est pas non plus « marqué »<sup>50</sup>, telle la dernière phrase, comme un discours direct. La nouvelle instance qui intègre sans transition la trame narrative est autodiégétique, prenant la parole sur plusieurs pages (par exemple entre les pages 48 et 50).

Progressivement, l'oscillation entre ces différents narrateurs extradiégétiques se fait de plus en plus rapprochée; le passage de l'un à l'autre s'effectue sans indicateur, parfois à l'intérieur d'une même phrase :

L'interprète, au garde-à-vous, écouta religieusement le capitaine blanc; puis exécuta un salut, un demi-tour, trois pas cadencés, s'arrêta à deux pas du *roi*, s'esclaffa de la façon dont l'hyène [...] ricane en sortant de la caverne; puis *m'*apostropha. / – Keita ! Keita ! Le savez-vous ? (*M*, p. 53, nous soulignons)<sup>51</sup>

Cette alternance narrative dans un même niveau pose problème, considérant qu'il est impossible de déterminer une instance principale de narration.

Traduisant aussi cette indétermination, le narrataire (ou le destinataire) du récit demeure toujours le même, peu importe le statut de l'instance narrative. Extérieur à l'histoire racontée, ignorant les mœurs et les coutumes du peuple de Soba, le narrataire de *Monnè* est celui à qui l'on explique les différents aspects de cette communauté, celui qui est convoqué pour porter un tierce regard sur l'histoire de la colonisation<sup>52</sup>. On ne verra d'ailleurs aucune différence entre une explication donnée par un narrateur hétérodiégétique ou autodiégétique, puisque tous deux occupent une position charnière, soit celle de la production du récit. Prenons ces deux extraits :

<sup>50</sup> Comme nous l'avions indiqué dans la partie 2.1.1. de cette analyse, l'absence de « marques » typographiques est fortement significative : dans cet exemple, elle nous amène à considérer les paroles de Djigui non pas comme une citation dans la narration, mais comme une instance narrative extradiégétique en soi.

<sup>51</sup> Le « m' » marque ici l'intervention de Djigui Keita, le roi, dans une phrase donnée par un narrateur hétérodiégétique où il apparaît paradoxalement comme personnage.

<sup>52</sup> Ce narrataire donne parallèlement plusieurs indications sur le type de lecteur attendu par Kourouma, soit un lecteur étranger (dans une plus ou moins grande mesure) que l'on souhaite introduire à l'histoire de l'Afrique occidentale ainsi qu'à la langue et aux coutumes du peuple malinké.

“Au nom d’Allah, que veulent donc les mânes des Keita?” se désola le roi Djigui en rentrant au Bolloda (le Bolloda était l’appellation par laquelle le peuple désignait le hall et la place à palabre : le palais, la cour royale et par extension le pouvoir, la force, l’arbitraire des rois de Soba). (*M*, p. 13)

ou

Une fois encore, il me déplut, à moi Djigui [...] Quand je n’étais pas un vieux *djigui* (*djigui* signifie en malinké le mâle solitaire, l’ancien chef de bande de fauves déchu et chassé de la bande par un jeune rejeton devenu plus fort) [...] j’esquissais un petit geste [...] (*M*, p. 159).

Ces exemples démontrent clairement que tous les narrateurs occupent un même niveau narratif, chacun s’adressant au même narrataire qui possède également un statut extradiegetique. Tel que l’indique G. Genette (1972) :

Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diegetique [...]. À narrateur intradiegetique, narrataire intradiegetique [...]. Le narrateur extradiegetique au contraire ne peut viser qu’un narrataire extradiegetique, qui se confond ici avec le lecteur virtuel, et auquel chaque lecteur réel peut s’identifier. (p. 265-266)

L’instabilité narrative est ainsi mise en évidence par la manière identique dont les narrateurs s’adressent au narrataire extradiegetique, montrant qu’ils se situent tous dans un même niveau. Donc, les narrations auto et homodiegetiques ne se greffent pas à celle du narrateur heterodiegetique et l’inverse n’est pas plus juste. Des instances narratives différentes se relaient, se juxtaposent au niveau extradiegetique, sans hiérarchie aucune, formant un espace de narration heteroclitique.

Les statuts possibles du narrateur dans un texte littéraire s’établissent habituellement entre deux grands axes : son absence ou sa présence (personnage ou héros) dans l’histoire racontée. G. Genette (1972) spécifie que :

La relation du narrateur à l’histoire [...] est en principe invariable [...]. Aussi le lecteur reçoit-il inmanquablement comme infraction à une norme implicite, du moins lorsqu’il le perçoit, le passage d’un statut à l’autre [...] (p. 253).

Dans cette optique, le système narratif de *Monné* transgresse largement la norme, considérant que l’instance narrative adopte tour à tour, dans un même niveau narratif, les statuts hetero, homo et autodiegetique. Il crée par ailleurs une forte

impression d'instabilité, considérant à la suite de G. Genette qu'une telle variation narrative « ne défie pas seulement [...] les conditions de l'illusion réaliste : elle transgresse une "loi de l'esprit" qui veut que l'on ne puisse être à la fois dedans et dehors. » (1972, p. 223) Et, comme si ce n'était pas assez, ces statuts tendent à se subdiviser, fragmentant encore davantage la trame narrative du roman.

En effet, le narrateur hétérodiégétique, en quelque sorte « témoin » non participatif, adopte parfois une perspective omnisciente, connaissant non seulement les coutumes du peuple de Soba, mais également les pensées et les sentiments de certains personnages. Seul un narrateur omniscient peut affirmer, par exemple : « Donc il [Béma] avait réussi : il était un chef admiré, louangé et chanté par les griots d'Afrique et de France. [...] Que pouvait-il encore demander au Tout-Puissant? Pas grand-chose s'était-il dit. » (*M*, p. 258); ou encore : « [...] le seul regret qu'il [Djéliba] eut en mourant, ce fut de n'être jamais retourné dans son Konian natal (où d'ailleurs personne ne se souvenait de lui) pour y mourir. » (*M*, p. 217) Ces passages ne peuvent être supportés par un narrateur qui serait uniquement témoin; par conséquent, l'instance hétérodiégétique prendrait différentes formes, dont celle du narrateur omniscient.

Participant à cette subdivision des statuts, la narration homodiégétique se fragmente entre plusieurs instances, le « nous » n'englobant pas toujours les mêmes personnages<sup>53</sup>. La plupart du temps, ce pronom correspond à l'ensemble du peuple de Soba. Les multiples proverbes auxquels ce « nous » a recours témoignent de la portée collective de son discours<sup>54</sup> : ils permettent au narrateur homodiégétique d'appuyer ses dires par un énoncé construit à partir d'expériences ou d'observations communes à un peuple, et dont la signification dépasse la

---

<sup>53</sup> Nous ne prenons pas ici en compte les « nous » apparaissant lors de la narration autodiégétique, considérant que ce pronom est utilisé pour désigner un ensemble dont le narrateur, clairement identifié, fait partie.

<sup>54</sup> Loin de vouloir donner une liste exhaustive de ces énoncés, notons à titre d'exemple qu'entre les pages 200 et 250 apparaissent au moins cinq proverbes (p. 201, 226, 230, 246, 250). De plus, s'ajoutant à tous les proverbes que l'on peut retrouver dans le texte, les titres de plusieurs chapitres évoquent également, par leur forme impersonnelle et sentencieuse, le genre proverbial.

simple interprétation individuelle<sup>55</sup>. Lorsqu'un des narrateurs de *Monné* affirme par exemple : « Jamais les singes rouges ne croiront aux civilités des chiens chasseurs » (*M*, p. 85), il intègre à son discours un énoncé qui appartient au peuple de Soba (voire à l'ensemble du peuple malinké), donnant à son propos une portée largement collective. L'espace du proverbe convoqué par le « nous » témoigne ainsi d'une volonté de généraliser, voire de « collectiviser » un discours : il dénote la présence non pas *de* l'autre, mais *des* autres dans la narration, et suggère une équivalence entre le « nous » du narrateur et celui du peuple de Soba.

L'ensemble représenté par ce pronom s'avère par contre largement variable au cours du récit. Certaines occurrences indiquent en ce sens que le « nous » emprunté par le narrateur homodiégétique représente un groupe exclusif. Pour ne donner que cet exemple, notons lorsqu'il s'associe aux vieillards ayant voulu combattre pendant le Boribana :

Les soldats appelés se réduisaient aux courtisans et vieillards qui [...] s'étaient trouvés sur le *тата* le jour de l'arrivée des premiers Blancs à Soba. [...] Rassemblés, nous nous comptâmes; nous n'étions pas très nombreux : moins d'une vingtaine! (*M*, p. 182)

Le « nous » représente donc un groupe restreint à l'intérieur du peuple de Soba, dont ferait partie le narrateur. De façon paradoxale, cette instance étend parfois sa portée jusqu'à englober de très grands ensembles, comme « nous, Malinkés du Sud », « nous, Nègres musulmans », ou simplement « nous Nègres » (*M*, p. 130, 164, 252). Finalement, il arrive qu'elle englobe parfois jusqu'au destinataire du récit; par exemple, faisant référence à une situation décrite auparavant, le narrateur interpelle le lecteur en affirmant : « D'ailleurs l'interprète sortait très peu, sauf la nuit où il marchait les longues promenades dont nous avons parlé, à cause du mal que nous savons. » (*M*, p. 112) La narration homodiégétique s'avère

---

<sup>55</sup> Le narrateur peut s'approprier le proverbe, l'intégrant et l'adaptant à son discours. Néanmoins, « [c]onsidérant que l'on peut s'approprier un proverbe et l'exploiter de sorte qu'il perd sa forme concise et son sens profond original » (J. Emeto-Agbasière, 1986, p. 28), il ne s'agit pas de définir si les proverbes donnés par les narrateurs de *Monné* sont réels, mais bien d'éclairer leur impact dans la narration.

donc à la fois restrictive et inclusive : cet aspect souligne clairement le caractère polymorphe du « nous » employé et, conséquemment, celui de l'instance narrative.

Il faut en outre ajouter que la narration à la première personne du pluriel s'inscrit dans une perspective temporelle relativement élastique. D'abord, le narrateur se remémore le parcours de Djigui, depuis sa naissance : « Nous fûmes fiers de le voir se former, s'épanouir, s'endurcir; il grandit et se répandit. » (*M*, p. 17) Établissant un repère possible quant à l'âge du narrateur, cette affirmation s'avère contradictoire lorsqu'on la place en parallèle avec celle-ci :

La Négritie et la vie continuèrent après ce monde, ces hommes. Nous attendaient le long de notre dur chemin les indépendances politiques, le parti unique, l'homme charismatique, le père de la nation [...] puis les autres mythes [...] et aussi le combat contre la sécheresse et la famine, la guerre à la corruption, au tribalisme, au népotisme [...] salmigondis de slogans qui à force d'être galvaudés nous ont rendus sceptiques, pelés, demi-sourds, demi-aveugles, aphones, bref plus nègres que nous ne l'étions avant eux. (*M*, p. 278)

De plus, le « nous » correspond parfois à un narrateur qui ne devrait plus exister, appuyant l'idée d'une instance narrative purement symbolique :

[...] le soulèvement se termina chez nous par un nouvel échec. Échec total, sauf le dernier "non" que nous soupinions avant de mourir les doigts crispés sur nos fusils de traite, les dents serrées sur les injures de nos *monnew*. (*M*, p. 276)

La narration homodiégétique possède donc une temporalité élastique, différente de celle des autres narrateurs, se déplaçant de l'époque du récit jusqu'à nos jours, passant parfois par la mort. Comme le souligne P. N. Nkashama (1997) : « [...] la pluralité des personnages-narrateurs n'implique pas seulement une multiplicité de voix, mais indique avec plus de pertinence la dilatation formelle du temps du récit. » (p. 36) Traversant plus d'un siècle d'histoire, le « nous » – et de façon encore plus significative, le « je » qui y est sous-jacent<sup>56</sup> – s'avère ainsi intemporel, multiple et surtout, indéfini.

---

<sup>56</sup> Une seule occurrence de l'individualité du narrateur homodiégétique apparaît dans tout le récit, soulignant que celui-ci fait partie de la communauté de Soba : « C'était un Konon, Koma, Koro ou Korobia (on ne m'a pas encore expliqué, bien qu'initié, pourquoi les noms de nos masques commencent tous par *ko* [...]) » (*M*, p. 271). Néanmoins, même cette précision sur l'identité du narrateur ne peut s'appliquer à tous les « nous » du récit.

Pour sa part, la narration autodiégétique, déjà déconcertante dans un contexte où le narrateur oscille entre une position intérieure et extérieure au récit, l'est d'autant plus que le référent du « je » varie lui aussi à plusieurs reprises. Racontant sa propre histoire, le narrateur autodiégétique correspond habituellement, dans un même récit, ou du moins dans un même niveau narratif, à une seule voix<sup>57</sup>. Dans *Monnè*, la narration autodiégétique, donnée initialement par le roi Djigui, peut être reliée à deux autres personnages. Dans un premier temps, ce statut est emprunté par Fadoua, le chef des sicaires. Nous pouvons constater que son inscription dans le récit est amenée par un glissement entre plusieurs instances narratives :

Mes courtisans ont bruyamment ri de leur collègue [...] Des éclats de rire voulurent se lever : un petit regard circulaire de Djigui les étouffa. [...] À mon retour du Kébi, *moi, Fadoua*, je m'étais glissé à pas feutrés entre les courtisans et avais gagné ma place. (*M*, p. 172-173, nous soulignons)

Dans un second temps, la narration autodiégétique est supportée par le griot Djéliba; s'immisçant dans le discours d'une instance homodiégétique, elle se poursuit sur plus de trois pages : « Alors commençaient les grandes journées de Djéliba : l'essentiel de la guerre de chez nous fut les dits du griot. Le long de tout un soleil, *moi, Djéliba*, je racontais et chantais [...] » (*M*, p. 185, nous soulignons). Ainsi, le statut autodiégétique n'est plus exclusif au roi Djigui et peut être adopté ponctuellement par d'autres personnages. Complexifiant une trame narrative déjà soutenue par trois types de narrateurs (hétéro, homo et autodiégétique), ces voix singulières s'inscrivent, de la même manière, au niveau extradiégétique.

Le statut autodiégétique de ces narrateurs met en relief leur individualité, *a contrario* de celui du narrateur omniscient ou du « nous » polymorphe. Cette prise de parole à la première personne du singulier semble aléatoire, entre autres lorsque l'on considère que le discours de personnages aussi importants que Béma

<sup>57</sup> Plusieurs voix narratives à la première personne du singulier peuvent apparaître dans un même récit, mais elles sont normalement rapportées – sous la forme du discours direct – par un narrateur principal et s'inscrivent dans des niveaux narratifs différents; ce n'est toutefois pas le cas dans ces passages de *Monnè* où plusieurs narrateurs adoptent un statut autodiégétique.



ou Moussokoro, par exemple, restent subordonnés à celui d'une instance narrative. Néanmoins, un lien révélateur unit ces trois narrateurs autodiégétiques : chacun d'eux meurt au cours du récit. Dans le cadre d'un roman où l'identification du narrateur constitue une des problématiques principales, la perspective d'un seul sujet sur l'histoire de Soba peut apparaître comme un « sacrifice », c'est-à-dire qu'une vision unique ne pourrait être donnée sur l'histoire qu'à la condition de disparaître par la suite. La disparition des instances autodiégétiques dans *Monnè* laisse ainsi place à une narration qui semble se construire à la jonction de diverses perspectives et qui se veut davantage collective qu'individuelle.

Le narrateur de *Monnè* demeure finalement indéfini, instable, variant entre différentes formes : en plus d'osciller tout au long du récit entre un statut hétéro, homo et autodiégétique, les instances narratives se multiplient et participent toutes à la production du récit en occupant le niveau extradiégétique de la narration. Cette diversité de narrateurs s'avère pour M. Hausser (1994) la résultante d'un récit stéréoscopique :

Parler d'une pluralité de narrateurs est abusif. Il n'y en a qu'un [...]. Simplement, il dit ce qu'il a à dire en empruntant à plusieurs reprises d'autres voix que la sienne. [...] les choses sont apparemment vues *du côté* d'un autre, mais c'est toujours le même sujet qui parle [...] (p. 94).

Toutefois, une telle considération sur la narration de *Monnè* nous semble partielle, réduisant la complexité de sa construction.

L'hétérogénéité entre les instances narratives est évidente, en plus de demeurer vivace tout au long du récit : la narration est constituée par cette hétérogénéité, où aucune hiérarchie n'existe et où aucune instance narrative n'englobe les autres. Plutôt que de résoudre l'instabilité narrative qui en découle en proposant, comme M. Hausser, qu'un seul narrateur emprunte en fait différentes perspectives sur une même histoire (ce qui aurait pour conséquence l'homogénéisation de points de vue divergents), nous y constatons une multiplicité d'instances narratives qui

forment un tout, malgré leur nature contradictoire<sup>58</sup>. Conséquemment, il est selon nous plus juste d'aborder la narration de *Monnè* comme un espace de juxtaposition ou un « carrefour » entre diverses voix conservant leurs différences formelles. Le système narratif hétérogène du roman se rapproche finalement de ce qui pourrait être appelé une narration *polyphonique*. L'analyse de *Texaco* nous permettra de vérifier si une telle complexité narrative s'y dessine et si un rapport de comparaison peut être établi avec *Monnè*.

### 2.1.3. *Texaco* : positions narratives multiples

Les premières pages de *Texaco* sont consacrées à l'établissement de repères sur l'histoire de la Martinique et du quartier Texaco, relatés sous le titre : « Repères chronologiques de *nos* élans pour conquérir la ville » (*T*, p. 13, nous soulignons). Un indice sur l'instance narrative apparaît ainsi dès la première page du récit : ce « nous » implique que la narration est assumée par un sujet ayant participé à la conquête de l'En-ville ou faisant partie du peuple martiniquais, qui serait toutefois différent de Marie-Sophie Laborieux (considérée dans les repères à la troisième personne du singulier). Les titres des chapitres – par exemple « Annonciation (où l'urbaniste [...] affronte la parole d'une femme-matador) » – supportent aussi cette différence. Parallèlement, une instance homodiégétique narre les premières lignes de *Texaco* : « À cette époque, il faut le dire, nous étions tous nerveux : une route nommée Pénétrante Ouest avait relié notre Quartier au centre de l'En-ville. » (*T*, p. 19) Le « nous » de cette partie pourrait être associé à celui des repères chronologiques; néanmoins, derrière ce pronom se trouve une instance individuelle de narration, spécifiée à la page 38 : « C'est pourquoi le Christ me fut amené à moi, Marie-Sophie Laborieux, ancêtre fondatrice de ce Quartier [...] » (*T*, p. 38). La narratrice, identifiée par cet énoncé, demeure la

---

<sup>58</sup> Nous pensons par exemple à l'inadéquation des personnes grammaticales narrant le récit (je/nous).

même sur plus de 480 pages, jusqu'à la partie « Résurrection »; le narrateur des repères reste par contre indéterminé.

Marie-Sophie Laborieux raconte à travers sa propre histoire – depuis celle de son grand-père – l'histoire de la Martinique et de la fondation du quartier Texaco. Son récit adopte différentes perspectives, décrivant par exemple « L'arrivée du Christ » selon Iréné, Sonore ou Marie-Clémence : elle y relate entre autres les pensées ou les sentiments des personnages, ce qui donne parfois l'impression d'une narration omnisciente, contradictoire avec son statut autodiégétique. Néanmoins, ces perspectives ne s'inscrivent pas indépendamment de celle de la narratrice; toujours rattachée au « centre » de la narration, la perspective principale est simplement déplacée et n'appartient donc pas à une instance de narration distincte.

Ainsi, Marie-Sophie emprunte au cours de son récit diverses voix qu'elle emmêle à son discours, sans que cet emprunt ne soit souligné typographiquement. En ce sens, une indétermination apparaît, notamment lorsqu'elle décrit à la première personne du pluriel certains événements qui se sont déroulés avant sa naissance et qui se rapporteraient davantage au discours d'Esternome :

Chaque rue se transforma en dame-jeanne. *On* y tourbillonnait sans trouver de sortie [...] Derrière chaque volet, à la fente des persiennes, un béké *nous* visait [...]. *Nous* croyions les voir tout-partout. Les auvents s'effondraient sur *nos* tas affolés. [...] Les békés se mirent à *nous* fusiller. [...] Ce fut une nuit d'enfer. Mon Papa Esternome ne s'en rappela jamais les détails. (*T*, p. 131, nous soulignons)

Alors que l'utilisation du « on » crée normalement une scission entre le narrateur et l'histoire qu'il raconte, appuyant le statut hétérodiégétique de l'instance narrative, le « nous » suppose le contraire. La présence de ces deux pronoms dans un même passage crée une instabilité de l'instance narrative<sup>59</sup>, se rapprochant de celle notée dans *Monnè* (voir 2.1.2.), et participe par ailleurs de son

---

<sup>59</sup> Nous pourrions aussi ajouter, à l'instar de D. Fulton (2003) dans son étude des textes de Glissant, que cette instabilité se déplace également au niveau interprétatif, instabilité exponentiellement croissante selon la façon dont le « nous » est utilisé : moins il est défini, plus il risque d'apparaître sous différentes formes dans un énoncé et créer ainsi une ambiguïté de lecture.

indétermination temporelle. La confusion entre le « on » et le « nous » est présente dans plusieurs passages de *Texaco* (p. 35, 126, 130, 154, 240, etc.) : d'une façon générale, cet usage indifférencié peut rappeler celui qui prend place dans le discours oral. Reposant justement sur le maintien de l'oralité, la transcription du discours de Marie-Sophie par le Marqueur pourrait expliquer l'ambiguïté narrative qui subsiste à travers l'emploi parallèle du « on » et du « nous ». Par contre, cette confusion serait peut-être recherchée, afin de rendre la forme *hybride* du discours de Marie-Sophie, emmêlant subtilement à son discours celui d'autres personnages, comme Esternome.

Les frontières permettant de déterminer le statut auto, homo ou hétérodiégétique de l'instance narrative tendent à s'effacer compte tenu que les pronoms personnels renvoient souvent, comme dans cet exemple, à d'autres contextes que celui de la narration. Toutefois, contrairement à *Monnè*, le discours d'autrui est intégré à celui de Marie-Sophie sans qu'il n'y ait de rupture narrative et ne s'inscrit donc pas comme instance singulière de narration. Celle-ci semble simplement « décentrée » pendant un passage, comme l'illustrent aussi les différents types de discours qui sont intégrés à la trame narrative (voir 2.1.1.). Bref, bien que plusieurs voix se joignent à celle de Marie-Sophie, le niveau narratif principal demeure occupé par une seule instance : cet aspect caractéristique de *Texaco* sera observé plus en détail lors de l'analyse de l'énonciation.

La dernière partie du texte met en lumière le statut intradiégétique de la narratrice; le Marqueur de paroles affirme avoir transcrit et transformé la parole de Marie-Sophie pour en faire un roman :

Je réorganisai la foisonnante parole de l'Informatrice, autour de l'idée messianique d'un Christ [...]. Puis j'écrivis de mon mieux ce *Texaco* mythologique, m'apercevant à quel point mon écriture trahissait le réel.  
(*T*, p. 497)

La mise en scène entourant le récit de Marie-Sophie est ainsi clairement exposée, obligeant le lecteur à reconsidérer la narration de celle-ci selon sa position interne

à la narration du Marqueur de paroles. Deux niveaux narratifs composent donc *Texaco* : celui du discours de Marie-Sophie, englobé par celui du Marqueur, créant une structure « en gigogne »<sup>60</sup>. Comparativement à *Monnè*, où un même niveau narratif est occupé par différentes instances, les narrateurs de *Texaco* prennent place dans des niveaux distincts, hiérarchisés, signalant les différentes « strates » du récit. La narration de Marie-Sophie n'entre pas en concurrence avec celle du Marqueur : elle y est subordonnée.

L'instabilité narrative dans *Texaco* serait donc très restreinte, si nous nous arrêtons au statut du narrateur et au niveau narratif qu'il occupe; toutefois, une instabilité est bien présente. Elle peut d'abord être traduite, comme dans *Monnè*, par la présence du narrataire dans le récit. Comme le roman se développe sur deux niveaux narratifs, différents narrataires sont convoqués. La narration du Marqueur de paroles est dirigée vers un narrataire qui se situe au même niveau que l'instance narrative, soit au niveau extradiegetique : le Marqueur lui explique les démarches entourant la production de *Texaco*, se situant par conséquent entre l'écriture du récit et son lecteur<sup>61</sup>. Sur ce point, la présence du narrataire est semblable à celle retrouvée dans *Monnè*.

Néanmoins, cette présence s'avère beaucoup plus significative dans la narration de Marie-Sophie. Le discours de celle-ci occupe un espace intradiegetique auquel devrait correspondre un narrataire intradiegetique, en l'occurrence le Marqueur de paroles. Mais celui-ci ne constitue pas le seul destinataire du discours de Marie-Sophie. La narratrice s'adresse parfois, dans son anamnèse, à certains personnages ayant eu un rôle incontournable dans sa vie, par exemple Bec-d'argent (p. 261) ou, de façon encore plus probante, sa mère :

---

<sup>60</sup> Cette structure a par ailleurs été observée par V. Maisier (2001), dans un article sur *Texaco*, selon une conception « picaresque » du récit.

<sup>61</sup> À un seul endroit, par contre, le Marqueur de paroles intègre à sa narration une affirmation où il se prend lui-même pour narrataire : « Pauvre Marqueur de paroles... tu ne sais rien de ce qu'il faut savoir pour bâtir/conserver de cette cathédrale que la mort a brisée... » (*T*, p. 496)

Idoménée Eugénie Lapidaille, je pense à toi tous les premiers de l'an [...].  
Idoménée, je pense à toi, les jours de Pâques à la rivière [...]. Idoménée je me  
souviens de toi, luttant dans mes cheveux l'après-midi de tes dimanches [...]  
(*T*, p. 249-250).

Par ailleurs, un narrataire particulier apparaît dans le discours intradiégétique de Marie-Sophie et pose largement problème. La narratrice interpelle à quelques reprises un narrataire collectif, un « vous ». Son discours – majoritairement adressé au Marqueur, narrataire singulier – semble ainsi se rapprocher de celui d'un conteur à son auditoire<sup>62</sup> : « Mais lui, *excusez*, réapparut pourtant au clair d'un jour de pause [...] », ou encore « Alors, *excusez*, mon Esternome de papa [...] leur envoya une brutale qualité de français. » (*T*, p. 52 et 122, nous soulignons). En s'adressant à un destinataire collectif, la narratrice convoque un auditoire élargi, pouvant correspondre à l'ensemble des lecteurs. Une narration intradiégétique devrait, par définition, impliquer un narrataire intradiégétique : si l'on considère que le narrataire collectif du discours de Marie-Sophie correspond aux lecteurs, il y aurait ainsi, en quelque sorte, transgression des niveaux narratifs.

Les narrataires présents dans le niveau intradiégétique sont multiples, donnant des indications précieuses sur la perspective adoptée et sur l'instabilité de l'instance narrative. Mais cette instabilité est entraînée surtout par les déplacements du Marqueur à travers le récit. Narrataire du discours de Marie-Sophie, ce dernier est également celui qui le transcrit et le « réorganise » pour en faire un roman. Par conséquent, sa perspective transparaît dans le discours de la narratrice, d'où l'ironie que l'on peut déceler dans certaines remarques telles que :

Si je te raconte ça, c'est parce que tu insistes, mais moi-même, Marie-Sophie Laborieux, ma plaidoirie auprès du Christ était un peu plus nette, et je l'ai prononcée parce qu'obligée vraiment, mais à vouloir écrire, j'aurais marqué des choses autrement glorieuses que ce que tu griffonnes. (*T*, p. 155)

<sup>62</sup> Cette forme discursive est en outre très présente dans *Solibo Magnifique* (1988) : lorsque l'on pose les occurrences de ce narrataire en lien avec les visées générales de l'auteur – soit investir l'écriture par la littérature traditionnelle orale (ou l'oraliture) –, le destinataire collectif (vous) semble posséder une place déterminée, voire intertextuelle dans l'œuvre de Chamoiseau.

De façon encore plus significative, le Marqueur se fait parfois narrateur dans un récit où il est lui-même narrataire, par exemple dans les notes apparaissant aux pages 268 et 427, ou encore dans la citation d'une lettre envoyée à l'Informatrice, introduite dans l'espace narratif intradiégétique : « Comme vous me l'aviez demandé, je n'ai pas rédigé la partie où vous me parliez de la mort de votre père [...] » (T, p. 257). Ainsi, Chamoiseau, le Marqueur de paroles, se déplace entre les niveaux narratifs et transgresse leurs frontières<sup>63</sup>, s'inscrivant dans toutes les strates du récit à la fois comme auteur, narrateur, personnage et narrataire.

En outre, tenant un discours sur son propre discours – ou ce que l'on nommerait plus précisément un « métadiscours »<sup>64</sup> –, le Marqueur démontre dans la dernière partie du roman que la narration intradiégétique n'est pas monologique et que les espaces de parole sont juxtaposés, soulignant ainsi une importante ambiguïté narrative. La métadiscursivité du chapitre « Résurrection » explique l'intervention d'autrui dans la constitution du discours de Marie-Sophie, « parasité » en somme par le celui du Marqueur. Dans sa thèse de doctorat, C. Wells (2001) aborde l'omniprésence du Marqueur de paroles en révélant son caractère « parasitaire »<sup>65</sup>, y voyant une stratégie afin de brouiller les repères narratifs et éclairer un espace où plusieurs instances participent à la création du récit. Nous considérons plutôt ce parasitage discursif comme un rappel, démontrant que sous le discours de Marie-Sophie se trouve une instance – le Marqueur de paroles – orchestrant le récit, fusionnant les discours et atténuant

---

<sup>63</sup> Il serait possible de rapprocher cette transgression des frontières narratives de ce que G. Genette (1972) nomme une « métalepse narrative », soit : « Le passage d'un niveau narratif à l'autre [...] [de la] frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. » (p. 243-245)

<sup>64</sup> Nous faisons ici référence aux développements de G. Genette sur la métadiscursivité et la métatextualité dans *Figures III* (1972) et dans *Palimpsestes* (1982). La métadiscursivité pourrait également être reliée aux écrits critiques de Chamoiseau sur ses propres textes et sur les problématiques qui les caractérisent (langue, identité, oralité, etc.).

<sup>65</sup> Toutefois, il importe de spécifier que ses observations portent sur *Chronique des sept misères* et *Solibo Magnifique*, et non sur *Texaco* : néanmoins, celles-ci peuvent s'appliquer à *Texaco*, puisqu'il s'agit d'une problématique récurrente à travers tous les romans de Chamoiseau. Sur le récit parasité, voir C. Wells (2001), p. 114.

leur hétérogénéité initiale. La narration extradiégétique complexifie ainsi la trame narrative, dédoublant l'espace du discours en enchevêtrant, voire en « hybridant » les niveaux narratifs.

Quelques convergences peuvent ultimement être établies entre *Monnè* et *Texaco* à la suite de cette analyse macrotextuelle. Leurs structures ainsi que leurs narrations constituent des lieux où se rencontrent et évoluent plusieurs éléments ou discours différents : ainsi, leur constitution n'est plus un ensemble homogène, mais se veut davantage *pluriel*. Composé par plus d'une instance, l'espace narratif de ces romans se rapproche de l'image d'un « carrefour », intégrant dans un même ensemble divers points de vue, parfois divergents. La structure et la narration de *Monnè* et de *Texaco* pourraient donc se rapprocher de la polyphonie, sans que nous ne puissions – selon ces seuls critères – confirmer une telle hypothèse; nous pouvons par contre affirmer avec certitude que ces deux romans partagent un même *décentrement* narratif, puisque plusieurs perspectives prennent place et se distancient d'un narrateur unique.

Cependant, *Monnè* et *Texaco* diffèrent grandement quant à l'inscription de leurs instances narratives. Nous avons déjà relevé dans *Monnè* l'hétérogénéité de ces instances : sans hiérarchie aucune, celles-ci se relaient dans une composition narrative globale. L'hétérogénéité est maintenue à un même niveau – traduite entre autres par la présence d'un narrataire commun – et s'avère ainsi constitutive de l'ensemble de la narration. C'est pourquoi la composition narrative de *Monnè* peut être qualifiée de « polyphonique ». Il n'en est toutefois pas de même pour *Texaco* : les instances de narration, inscrites dans des niveaux narratifs distincts, sont placées dans un rapport hiérarchique qui est ensuite effacé par la fonction « parasitaire » du Marqueur de paroles. L'hétérogénéité première existant entre la narration intradiégétique de Marie-Sophie et celle extradiégétique du Marqueur est nivelée par celui-ci, s'immisçant dans chacun des niveaux narratifs et récupérant le discours de Marie-Sophie pour le faire sien. Par conséquent, même si plus d'une instance participent à la construction narrative de *Texaco*, leur « hybridation » par le Marqueur nous empêche de considérer cette narration



comme un ensemble polyphonique. Il faudra parallèlement considérer un autre lieu d'inscription de la polyphonie avant de conclure notre analyse de ces textes : l'étude de l'énonciation des narrateurs pourrait nous permettre de déceler une construction polyphonique à plus petite échelle, tout aussi significative.

## 2.2. Présence d'autrui dans l'énoncé ou l'énonciation plurielle

Lors de l'analyse macrotextuelle, nous avons souligné un phénomène récurrent dans *Texaco* : différents discours semblent se greffer à la narration de Marie-Sophie Laborieux, au niveau formel (citations, extraits de correspondances, etc.), mais également à l'intérieur de son énonciation. À certains endroits dans *Monnè* nous rencontrons ce même phénomène. Ayant considéré jusqu'ici uniquement les constructions formelles et narratives, notre recherche de la polyphonie se doit d'être approfondie aux discours des narrateurs, afin d'analyser l'inscription d'autrui dans leur énonciation.

La présence de l'autre dans le discours narratif est souvent « montrée » par une typographie ou une ponctuation particulières (voir 2.1.1.) : ces marques jouent en fait « le rôle de frontière entre [...] deux régimes énonciatifs » (D. Maingueneau, 1986, p. 87). Il arrive par contre que cette présence ne soit pas mise en relief mais soit plutôt diluée dans l'énonciation du narrateur, créant ainsi une ambiguïté entre les discours narratif et rapporté : le discours indirect libre en est le meilleur exemple. Dans *Monnè* comme dans *Texaco*<sup>66</sup>, l'espace énonciatif du (ou des) narrateur(s) est parfois occupé par plus d'une voix, donnant l'impression d'une énonciation « double ». Afin de clarifier les ambiguïtés discursives retrouvées dans ces textes, il faut établir une distinction entre le locuteur (celui qui narre le récit) et l'énonciateur (celui qui est à la source de

---

<sup>66</sup> Nous spécifions au passage que l'étude de l'énonciation dans *Texaco* se rapportera principalement au discours de Marie-Sophie, donc à la narration intradiégétique.

l'énoncé)<sup>67</sup>. Même si la transition entre la voix narrative et celle d'un personnage n'est pas signalée, une discordance dans l'énonciation est parfois perceptible à partir de cette distinction locuteur-énonciateur, habituellement donnée par une incise ou par différents déictiques.

Ainsi, nous observerons les problématiques entourant la présence implicite d'autrui dans l'énonciation des narrateurs de *Monnè* et de *Texaco*, notamment à travers le recours, plus ou moins conforme, au style indirect libre. Nous porterons donc une attention spéciale à l'hétérogénéité des discours ainsi qu'à la nature définie ou indéfinie de la source énonciative; dans cette optique, il importera de déterminer s'il y a inscription polyphonique dans les énoncés et énonciations, et si celle-ci est constitutive des romans à l'étude. En recherchant la polyphonie au niveau microtextuel, nous rejoindrons par ailleurs certains aspects relatifs à l'ensemble de leur narration, nous menant finalement à questionner la portée globale de ces modalités discursives.

### 2.2.1. La présence implicite de l'autre dans l'énoncé : indices

Tant dans *Monnè* que dans *Texaco*, les discours rapportés au style indirect libre caractérisent la narration. Bien qu'ils s'inscrivent dans des proportions différentes – leurs occurrences étant beaucoup plus nombreuses dans *Texaco* que dans *Monnè* –, ces discours s'établissent de façon analogue, laissant filtrer la présence d'autrui dans la narration à travers différents indices, créant cet effet déjà mentionné d'énonciation « double ». Le discours indirect libre pourrait en effet être décrit comme « une forme de citation qu'on ne peut attribuer ni au seul narrateur ni au seul personnage auteur des propos rapportés. » (D. Maingueneau, 1986, p. 96) Dans cet espace, la voix du narrateur s'emmêle au discours qu'il emprunte à autrui et leur différence peut être traduite entre autres par la présence d'incises. Notons par exemple ce passage tiré de *Texaco* :

<sup>67</sup> Nous avons abordé cette différence en 1.2.3. Pour une définition approfondie, consulter M. Plénat (1979) ou D. Maingueneau (1986).

[...] quand mon Esternome vit surgir l'isaloïpe, le chien-à-deux-bretelles, ravisseur de Ninon, il ne ressentit rien et l'accueillit en joie. C'était une sorte de nègre joli comme une image. Il avait les mains fines, une voix de tralala, des yeux de feu et, patate pistache disait mon Esternome, un banjo ou bien une mandoline. (*T*, p. 184)

L'absence de guillemets encadrant le discours d'autrui suggère un glissement de la voix de la narratrice vers celle du personnage, sans transition annoncée, et nous mène à considérer ces deux voix comme équivalentes dans la construction énonciative. La narration de Marie-Sophie foisonne de ce type de glissements, ce qui n'est pas sans signifier l'importance du discours d'autrui dans le récit.

Dans *Monnè*, l'effacement des indices typographiques encadrant le discours d'autrui correspond souvent au passage à une narration autodiégétique (voir 2.1.2.)<sup>68</sup>. Certaines incises révèlent néanmoins l'usage du style indirect libre, comme le montre cet exemple :

L'interprète expliqua que la désertion serait inutile. [...] Aucun Nègre ne pourrait quitter son canton sans laissez-passer... sans laissez-passer... (le fluet bonhomme, obnubilé par l'expression, la répéta trois fois de suite) : le laissez-passer se porte comme une amulette et, comme l'amulette, protège contre le mauvais sort. (*M*, p. 63)

Les incises ne sont qu'un exemple des éléments pouvant dévoiler la présence d'autrui dans le discours narratif : elles soulignent que le discours rapporté a été adapté, tout en éclairant la différence entre le discours citant et le discours cité.

Au même titre que les incises, les déictiques peuvent permettre de distinguer la présence de deux énonciateurs dans un même espace d'énonciation (voir 1.2.3.). Leur emprunt au contexte premier de l'énonciation et leur utilisation inchangée dans le discours du narrateur, comme nous les retrouvons dans les prochains exemples, créent une *hétérogénéité énonciative* où la présence d'autrui est manifeste; cet emprunt ne correspond toutefois plus totalement au style indirect libre (qui constitue une hybridation des discours), mais relève davantage de la polyphonie.

---

<sup>68</sup> Il importe de réitérer que, contrairement au discours indirect libre qui est intégré à la parole du narrateur, la narration autodiégétique s'inscrit au niveau extradiégétique et s'avère productrice du récit.

Un discours rapporté au style indirect libre est adapté par le narrateur afin qu'il soit le seul locuteur possible de l'énoncé, mais il maintient une différence subtile entre les tons, les expressions propres au locuteur et à l'énonciateur. À certains endroits dans *Monnè* et *Texaco*, cette adaptation n'est que partielle : les propos de l'énonciateur sont rapportés par le narrateur comme au style direct – sans la ponctuation qui lui est obligatoire par contre –, et il arrive donc qu'un même pronom personnel soit utilisé à la fois par l'énonciateur et le narrateur. Référons-nous à ces passages :

Mon Esternome la suivait, la retenait, lui mignonnait le cou, se collait à ses hanches, le corps déjà tout-fou de ressentir sa sueur, la gaine ferme de ses cuisses, la danse d'offrande de ses fesses perchées, oh voici pour *toi*, et puis voici pour *moi*, ah la la... » (*T*, p. 114, nous soulignons)

Bernier [...] sollicite le poste de Soba, dans la seule intention de venir apprendre aux indigènes à distinguer un pur Blanc d'un faux [...]. Un pur Blanc français est conscient de sa responsabilité, de sa respectabilité [...] et ne se rabaisse pas à coucher avec les femmes des Noirs qui sont d'ailleurs – entre nous, il faut le dire – repoussantes. (*M*, p. 116, nous soulignons)

Dans ces exemples, un glissement s'effectue de la perspective du narrateur vers celle d'un énonciateur différent, mettant en relief le discours rapporté. Ce glissement est amené par la présence de pronoms personnels (*moi*, *toi*, *nous*) qui devraient renvoyer à l'instance narrative (ou au locuteur), mais qui ne peuvent concorder qu'avec l'énonciateur du discours rapporté. Alors que dans *Monnè* cette transition s'établit sur plusieurs phrases, elle se retrouve dans *Texaco* à l'intérieur d'un seul énoncé. Même si le second cas est plus étonnant, leur effet est similaire : l'énonciation du personnage semble « contaminer » le discours du narrateur, pour emprunter l'expression de M.-J. Descas (1995), créant un paradoxe énonciatif *et* narratif. Donc, les discordances de personnes éclairent la juxtaposition de deux voix dans un même énoncé et semblent ainsi dédoubler l'identité du narrateur.

La présence d'un autre énonciateur peut également être indiquée par certaines discordances quant à l'espace de l'énonciation. Dans *Texaco*, par exemple, une inadéquation est perceptible lorsque la narratrice relate un événement s'étant produit dans la vie de son père et qu'apparaissent dans son énonciation certains

déictiques spatiaux : « Il croisa des blessés [...] Le pays battait dans une désolation. Les bitations retentissaient des ripailles négresses. Par ici et par là : des champs incendiés [...] » (T, 135). Ces « ici » et « là » ne peuvent renvoyer au contexte entourant le discours de Marie-Sophie, puisque ces événements se sont déroulés plusieurs années auparavant : ils correspondent ainsi à celui entourant le discours rapporté et indiquent la présence d'un autre énonciateur dans le propos de la narratrice.

De la même façon, les temps de verbes supportant le récit mettent en relief la présence d'autrui dans le discours du narrateur. Alors que, par exemple, la narration peut s'établir au passé simple, le discours rapporté peut être donné au présent, créant une dissonance temporelle. La distinction entre deux voix repose sur des temps de verbes divergents, comme le montrent ces exemples :

Depuis cela, mon Esternome se montra crédule des diableries. [...] La réalité lui fut un aveuglement trop simple [...]. Quant à la vérité, il ne lui laissa plus qu'un pluriel circonspect. Le regard du vieux-nègre s'était empreint d'une autorité immémoriale capable, je te jure, de fasciner n'importe quel malfini ou de faire dérouler une bête-longue lovée. Et il répétait : *faire dérouler une bête-longue lovée* [...] » (T, p. 73)<sup>69</sup>

L'interprète rassura tout le monde en expliquant que civiliser ne signifie pas christianiser. La civilisation, c'est gagner l'argent des Blancs. Le grand dessein de la colonisation est de faire gagner de l'argent à tous les indigènes. L'ère qui commence sera celle de l'argent. (M, p. 57)

Les temps de verbes montrent dans ces passages une inadéquation entre deux énonciations, permettant de discerner l'espace du discours rapporté (présent) de celui de la narration (passé simple).

Il semble important de mentionner qu'à des situations d'énonciation différentes correspondent habituellement des temps différents. En se rapportant à la distinction platonicienne entre la *mimésis* (l'imitation) et la *diégésis* (la narration)<sup>70</sup>, G. Genette définit deux grands systèmes d'énonciation : le discours

<sup>69</sup> Dans cet exemple, nous retrouvons aussi une hétérogénéité énonciative liée à l'emploi des pronoms personnels « je » et « te », similaire à celle ciblée dans les extraits donnés à la page 61.

<sup>70</sup> Nous résumons ici une distinction établie par G. Genette dans « Introduction à l'architexte », *Théorie des genres* (1986).

et le récit. Alors que le discours fait référence au contexte de son énonciation, le récit cherche à effacer toute définition temporelle<sup>71</sup>. Cette distinction doit permettre au lecteur de situer adéquatement le temps dans lequel se déroule l'action. Le récit et le discours peuvent se combiner, mais non se suppléer.

Dans les exemples donnés plus haut, ces deux systèmes d'énonciation sont perceptibles : normalement incompatibles, ils se retrouvent ici dans une même énonciation. Le passé et le présent partagent par conséquent un espace commun ; marquant une énonciation « double » – où le discours est divisé entre le narrateur et un autre énonciateur –, le côtoiement du présent et du passé rompt la continuité du récit et crée une hétérogénéité énonciative.

Finalement, certains indices rattachés au destinataire peuvent éclairer la présence d'un discours rapporté dans les propos du narrateur. Dans *Monnè*, le destinataire du discours narratif, peu importe l'instance qui le supporte, est toujours le lecteur virtuel (voir 2.1.2.). Ainsi, lorsque le discours est adressé à un destinataire différent, notamment à un des personnages, il est évident que l'énonciateur n'est plus le narrateur extradiégétique et que celui-ci emprunte le discours d'autrui, comme dans cet exemple :

Avec insistance, Soumaré conseilla à Djigui, en dépit de son grand âge, de remonter à cheval pour aller expliquer aux habitants ce qui se nomme le Renouveau du maréchal Pétain. Autrement, le nouveau commandant pourrait vous “misérer”, vous malfaire. (*M*, p. 117)

La situation est toutefois différente dans *Texaco*. Alors que la narratrice adresse son discours principalement au Marqueur de paroles (et parfois à certains personnages), il arrive que la narration soit dirigée vers un autre destinataire, notamment vers Marie-Sophie elle-même. Comme la narratrice ne peut s'adresser son propre discours, la position de destinataire qu'elle occupe à certains endroits implique inévitablement un changement d'énonciateur. Par exemple :

---

<sup>71</sup> La distinction entre discours et récit a déjà été abordée en 1.2.3.

Ninon cette fois n'avait pas voulu remonter sur son habitation. Elle passa une première nuit frissonnante dans la case d'En-ville de mon cher Esternome. [...] le lendemain [...] alors qu'ils rêvaient encore sous une crainte sourde de représailles, le gouverneur [...] faisait afficher que la liberté exigée était, sans plus attendre, décrétée. Cette fin de mai fut donc belle comme un neuf de serbi. L'esclavage, ou lestravay, était aboli, ho Marie-so. (T, p. 132)

Le glissement de la perspective de Marie-Sophie à celle d'un autre énonciateur (en l'occurrence, Esternome) n'est identifiable qu'au dernier mot. Dans une situation narrative aussi ambiguë que celle-ci – qui s'avère par ailleurs récurrente dans toute la première moitié de *Texaco* –, le destinataire permet donc de cerner la présence d'autrui dans le discours et oblige le lecteur à revoir sa configuration du récit.

Les différents déictiques soulignés auparavant dans les discours narratifs de *Monnè* et de *Texaco* peuvent servir en somme à indiquer clairement la présence d'autrui dans l'énonciation du narrateur. Néanmoins, ces indices caractérisent différemment les narrations des deux textes. Notons d'emblée une divergence majeure : presque toutes les occurrences de discours rapportés au style indirect libre dans *Texaco* comprennent un déictique renvoyant explicitement au contexte premier de l'énonciation et maintiennent ainsi une distinction entre locuteur et énonciateur, alors que de tels indices ne sont pas systématiques dans *Monnè*. À partir de cette différence, il semble pertinent de questionner l'inscription particulière du discours d'autrui dans l'énonciation des narrateurs de chacun des romans.

### 2.2.2. Énonciations multiples dans *Texaco*

Les premières occurrences de la présence d'autrui dans la narration apparaissent dès le début du « sermon » de Marie-Sophie; elles se poursuivent surtout dans la première moitié de son récit et mettent en scène un énonciateur particulier, Esternome Laborieux, dont la narratrice a transcrit le discours dans ses Cahiers. D'abord données au style indirect ou dans les extraits des Cahiers, les

paroles d'Esternome sont peu à peu intégrées à la narration, sans transition, et conservent leurs déictiques originaux, comme nous avons pu le remarquer précédemment. Les frontières entre le discours de la narratrice et celui de son père tendent progressivement à s'effacer : ne reste parfois qu'un seul indice pouvant permettre de distinguer le discours cité du discours citant. Prenons par exemple ce passage :

Il la suivit au bas de façades maçonnées, incertaines dans la boue fermentant sous l'En-Ville. [...] Rjen n'exprimait l'En-Ville, *je* ne me souviens de rien. [...] Dans une rue, ils croisèrent une machine à vapeur qui avançait auréolée de négrillons, et dont le gros cylindre affermissait la boue sous un mélange de coquillages et de sable marin. Certains lieux étaient nets,... mais où est *ma* mémoire? (T, p. 213-214, nous soulignons).

Dans cet exemple, la présence du « je » crée une grande ambiguïté discursive, pouvant renvoyer tant au discours d'Esternome qu'aux remémorations incomplètes de Marie-Sophie. L'ambiguïté est soutenue pendant plusieurs pages (213 à 215), pour finalement se résoudre dans cet énoncé : « J'étais bien l'Esternome, je n'avais pas changé [...]. Et je me disais sans y croire, *Eh bien, je suis déjà vieux-corps*. Et j'oubliais. J'oubliais ça là-même. » (T, p. 215) Ainsi, l'espace de la narration mêle indifféremment les voix de Marie-Sophie et d'Esternome; la distinction entre celles-ci s'effectue à partir d'un seul indice, apparaissant, qui plus est, *après* le discours rapporté. De tels indices sont souvent laissés dans l'énonciation de la narratrice et éclairent la présence d'autres énonciateurs dans son discours.

En effet, la voix d'Esternome n'est pas la seule à s'emmêler à celle de la narratrice : bien qu'elle corresponde à la majorité des discours rapportés, les voix de multiples personnages sont aussi récupérées par Marie-Sophie à travers la totalité de sa narration. Identifiables selon certaines discordances de temps, d'espace, de personne et de destinataire, ces voix occupent une place significative dans le récit.



Par exemple, la voix du médecin traitant la Dame de la Grand-case s'inscrit distinctement dans le discours narratif, pouvant être cerné en fonction de son destinataire et de la perspective empruntée :

Ses résultats lui laissaient à penser que la poudre d'Ailhaud, le chirurgien Axoïs, était, *souffrez-en l'expression, une fichue couillonnade*. Et si la Dame se plaignait d'une langueur, il lui signalait à son départ l'effet cordial de la cannelle que lui avait enseigné un *vieux nègre imbécile*. » (T, p. 65, nous soulignons)

À l'instar du personnage, cette voix n'apparaît qu'une seule fois dans le récit. Ce type d'intrusion ponctuelle, comme un glissement de perspective, survient surtout dans les passages où un personnage est décrit : sont maintenues dans la narration, en plus des déictiques originaux, les idées et la voix du personnage, plaçant le discours rapporté à la limite du style direct et indirect libre. Pensons entre autres aux passages accordés au charpentier Théodorus, dont le discours n'est adapté que partiellement par la narratrice et où sont conservés certains déictiques propres à la situation première d'énonciation (notamment l'adresse au destinataire) :

Quand il reprit la route, mon Esternomé souhaita le suivre. Le bougre accepta sans façons vu qu'il ne payait ses aides qu'au principe du symbole *car le vrai salaire c'est cette science que je vous offre, tudieu sacrés sauvages...* ! (T, p. 78, nous soulignons)

La récurrence de certaines voix dans la narration de Marie-Sophie correspond notamment à l'importance, dans le récit, des personnages qui les supportent. Notons à cet effet les paroles du sieur Alcibiade, parfois rendues de façon quasi intégrale dans la narration (p. 308, 310, 311, 322, etc.). Dans ces passages, la présence de l'énonciateur est soulignée explicitement : la narratrice intègre à son discours les énoncés du personnage, sans les modifier, ce qui peut créer quelques dissonances, comme dans cet exemple où le destinataire du locuteur et de l'énonciateur est différent :

Mais je l'entendis le soir même, lors du dîner mensuel avec ses amis fonctionnaires, s'exclamer que sa maison était une maison de lumière car même sa bonne lisait, oh pas grand-chose, ce sôlard de Rabelais et une affaire de fillette au pays des merveilles, ça ne vaut pas François Coppée, mais tout de même, messieurs, tout de même... (p. 311)

Considérons aussi, dans cette optique, la présence déterminante de Ti-Cirique l'Haïtien (p. 414, 417, 429, 484, etc.), dont le discours est mis en relief de diverses façons : il apparaît d'une part en exergue<sup>72</sup> au récit, et d'autre part sous la forme d'une citation ayant pour titre « Chants de Ti-Cirique sur monsieur Jacques Stephen Alexis » (p. 418). Aussi, les propos de Ti-Cirique servent à définir les quatre livres fétiches de la narratrice selon une perspective autre : ils semblent rapportés presque intégralement dans la narration de Marie-Sophie, et les déictiques propres à l'énonciation première y sont maintenus :

Un jour, Ti-Cirique fut surpris de trouver mes quatre livres. Il me félicita pour Montaigne, l'homme qui sut voir au-delà de sa seule culture et relativiser sa pensée. Il s'extasia sur Lewis Carroll qui nous enseigna à tous (autant que Don Quichotte et ce cher Kafka dont il faudrait parler, madame), à quel point l'étiement du réel portait la connaissance (en l'occurrence celle de l'enfant), et comment le frottement du merveilleux et du réel (comme pratiqué en Haïti depuis nanni-nannan) ajoutait aux approches des vérités humaines. (T, p. 415-416)

Ces deux personnages (pour ne nommer qu'eux) occupent, ou ont occupé, un rôle majeur dans l'histoire de Marie-Sophie, reflété en somme par les multiples occurrences de leur voix dans le récit.

Plus globalement, cette récurrence pourrait illustrer l'importance des autres et l'influence particulière de quelques-uns d'entre eux dans la constitution d'un discours. La façon dont sont rapportés les propos des personnages par Marie-Sophie est caractéristique ; à mi-chemin entre le discours direct et le discours indirect libre – considérant la présence paradoxale de déictiques propres à la situation d'énonciation première mais l'absence de signes typographiques encadrant habituellement la citation –, les propos d'autrui demeurent hétérogènes au discours narratif (voir 1.2.3). Au sein de l'énoncé, deux énonciateurs sont concrètement distinguables : l'espace narratif de *Texaco* recèle de ces juxtapositions énonciatives et se voit ainsi caractérisé par une importante hétérogénéité. Illustrant l'impossibilité d'un discours monologique, l'énonciation

<sup>72</sup> Tel que nous le percevons, le discours de Ti-Cirique occuperait en fait une place majeure dans le récit, ayant incité le Marqueur de paroles à transcrire le discours de Marie-Sophie ; c'est ce que suggère, du moins, sa parole reprise en ouverture du roman.

de Marie-Sophie prend une forme *plurielle*, dont les répercussions s'étendent à l'ensemble romanesque.

Outre la présence du discours de divers personnages dans l'énonciation de Marie-Sophie, la voix narrative est elle-même empreinte d'hétérogénéité, mettant en péril encore plus concrètement le monologisme de la narration. Les caractères italiques, annonçant habituellement la présence d'énonciateurs différents (voir 2.1.1.), sont utilisés à certains endroits dans la narration sans qu'autrui ne soit ouvertement convoqué. Par conséquent, le discours de la narratrice paraît se scinder, se dédoubler : « [...] cette haine elle-même me chevillait à lui avec une force de corde-mahaut. *Quelle qualité de vieux poison, la haine!...* » (T, p. 330). Un effet de dédoublement est aussi amené par les extraits des Cahiers de Marie-Sophie qui sont ajoutés à son propre discours. Ces extraits, où elle rapporte les paroles de son père et y figure comme interlocutrice (p. 50, 66, 102, 245, etc.), scindent son énonciation et révèlent ainsi la présence d'une instance extérieure qui aurait colligé ces discours (le Marqueur), seule explication possible à leur juxtaposition dans un même espace narratif.

Les notes de bas de page, pour leur part, exposent également une parole divisée. Prenons par exemple celles des pages 103, 357 ou 420 qui sont en somme un fragment de la parole de Marie-Sophie, déplacé à titre de glose. S. D. Ménager (1994) a proposé de façon fort juste à ce sujet que les notes en bas de page « semblent le plus souvent constituer une sorte de supplément au corps principal du texte, une espèce de “trop-plein” rejeté hors du flux narratif central, un morceau qui s'en serait détaché et en constituerait une expansion. » (p. 61) Leur fonction est imprécise<sup>73</sup> : elles n'apportent que très rarement une explication et constituent plutôt une continuité de la parole, comme si certaines digressions n'étaient pas acceptables dans le cadre de la narration et devaient être reléguées à

---

<sup>73</sup> La zone des notes devrait être réservée en principe au narrateur extradiégétique de *Texaco*, afin d'explicitier la parole de Marie-Sophie, ce qui ne survient que très rarement et qui, de plus, suggère une transgression des niveaux narratifs (voir 2.1.3).

l'espace des notes, alors que d'autres sont nettement annoncées et développées dans le récit<sup>74</sup>. Cette irrégularité narrative, où la voix de Marie-Sophie est dédoublée, expose une parole qui serait en soi plurielle et hétérogène.

Cette pluralité de la parole se traduit autrement, dans l'énonciation de la narratrice, à travers un discours dont la source elle-même s'avère plurielle : la rumeur. Comme le définit J. Lacouture (cité par I. Bazié, 2004) : « La rumeur postule à la fois la circulation, la pluralité, l'absence de contours, l'insaisissabilité et l'irresponsabilité du porteur. » (p. 21) Le recours à la rumeur signale donc l'instabilité de la source énonciative, et, par conséquent, celle de l'énonciation de Marie-Sophie. Tel est le cas à certains endroits dans *Texaco*, par exemple lorsque la narratrice affirme :

Habitué aux ordures de l'En-ville, il put (d'après les milans, c'est pas moi qui dis ça) approcher la personne, butiner au pollen soufré de ses aisselles, défaire ses dentelles grises, rouler sa culotte verte, épousseter ses poils et vivre avec elle à la lueur des bougies, dans un brouillard d'encens, des kokés sans grande gloire... oh, les gens aiment médire... (T, p. 363)

Même si le lecteur est clairement mis en garde sur la véracité des énoncés, ceux-ci sont récupérés et participent à l'élaboration du récit, donnant un poids collectif à l'énonciation de Marie-Sophie, puisque « l'arrimage de la rumeur à l'espace collectif fait de celle-ci une énonciation dont le fonctionnement et la portée dépassent largement la sphère individuelle » (I. Bazié, 2005, p. 68). L'énonciateur à la source de la rumeur constitue davantage une collectivité qu'un individu et s'avère donc impossible à identifier; reprise dans la construction du récit, la rumeur donne l'impression que l'énonciation narrative individuelle est extrapolée à celle d'un groupe, laissant entendre la voix non seulement de l'autre, mais *des* autres.

---

<sup>74</sup> Notons à cet effet que la parole de Marie-Sophie est dédoublée à travers certaines digressions narratives, à même la narration, comme si elle suivait un parcours parallèle à celui d'abord emprunté. Lorsque la narratrice énonce par exemple : « [...] il épousait une veuve Delontagne, personne bizarre dont il me faut parler même en disant tant pis » (T, p. 362), la parole est détournée de son cours pendant plusieurs pages. Ce fragment de parole, décrivant un personnage plus que secondaire dans le récit, est en quelque sorte mis entre parenthèses, doublant ainsi la narration originale.

Une impression de pluralité discursive est finalement rendue dans l'énonciation de Marie-Sophie Laborieux par l'emploi récurrent du « nous ». Parlant au nom des habitants de son quartier, la narratrice établit clairement une sorte d'équivalence entre le « je » et le « nous », par exemple lorsqu'elle affirme : « Mon intérêt pour le monde se résumait à Texaco, mon œuvre, notre quartier, notre champ de bataille et de résistance » (T, p. 39), ou encore : « Alors ils regardèrent les vieux-quartiers en se disant *C'est quoi ces personnes-là?* et ce fut bon pour moi – et “moi” c'est comme dire “nous”. » (T, p. 402) Les frontières entre l'individualité et la collectivité sont volontairement estompées jusqu'à ce que, à la toute fin de son récit, le « je » de Marie-Sophie se révèle être lui-même une instance collective :

Je lui demandai une faveur [...] : que jamais [...] on n'enlève à ce lieu son nom de TEXACO, au nom de mon Esternome, au nom de nos souffrances, au nom de nos combats, dans la loi intangible de nos plus hautes mémoires et celle bien plus intime de mon cher nom secret qui – je te l'avoue enfin – n'est autre que celui-là. (T, p. 487-488)

Le « je » de Marie-Sophie correspond ainsi à l'ensemble de Texaco, et l'individualité de la narratrice laisse place à la voix de toute une communauté. À la fin du roman, le Marqueur de paroles emprunte également cette perspective, étendue au peuple martiniquais, lorsqu'il soutient :

Je voulais qu'il soit chanté quelque part [...] que nous nous étions battus avec l'En-ville, non pour le conquérir (lui qui en fait nous gobait), mais pour nous conquérir nous-mêmes [...] (T, p. 498).

Ce « nous » emprunté par le Marqueur permet ultimement d'identifier l'instance narrative supportant les repères chronologiques, instance qui était demeurée indéterminée jusqu'ici. Par conséquent, l'individualité des narrateurs, tant au niveau intra qu'extradiégétique, s'efface derrière une énonciation plurielle, derrière un « nous » qui suggère une extrapolation de l'individuel vers le collectif.

En somme, l'énonciation de Marie-Sophie porte l'empreinte d'une multitude de discours rapportés qui créent, la plupart du temps, une hétérogénéité au sein de la voix narrative. L'énonciation plurielle de Marie-Sophie constitue un espace de

rencontre, un espace « carrefour » aux différentes voix traversant le récit. Ces voix hétérogènes, conservant leurs différences formelles, se rejoignent dans la constitution d'un même ensemble énonciatif; c'est pourquoi nous pourrions affirmer que l'énonciation de la narratrice est profondément « polyphonique ».

Parallèlement, réitérons que la narration intradiégétique est une adaptation du discours de Marie-Sophie effectuée par le Marqueur de paroles, ce qui implique que le Marqueur reprend dans sa narration la parole de Marie-Sophie, reprenant elle-même la parole d'autres personnages. On observe donc plusieurs « couches » d'énonciation, renvoyant encore une fois à l'image d'un « palimpseste de textes » (S. D. Ménager, 1994, p. 63). Se définissant, dans les dernières pages du roman, comme le narrateur sous-jacent à la narration intradiégétique, le Marqueur supporte une transcription du discours de Marie-Sophie, qui pourrait s'avérer en fait une (très longue) présence d'autrui au sein de sa propre narration. Cette constatation nous porte finalement à considérer que la polyphonie énonciative ne caractérise pas uniquement le discours de Marie-Sophie Laborieux; elle marque, plus largement encore, celui du Marqueur de paroles. L'ensemble narratif de *Texaco* est ainsi déterminé comme un lieu de conjugaison entre plusieurs discours hétérogènes, participant en fait de tout un système polyphonique.

### 2.2.3. *Ambiguïté des discours rapportés dans Monnè*

L'ensemble narratif de *Monnè*, que nous avons déjà qualifié de « polyphonique », est un système fortement instable constitué par de multiples instances narratives. La présence de discours d'autrui dans l'énonciation d'un des narrateurs complexifie donc, encore davantage, la construction narrative de ce roman, surtout lorsque l'on considère que ce discours pourrait être rendu par une instance autodiégétique. Dès lors, certaines interrogations se posent quant à la récupération du discours d'autrui dans l'énonciation.

Parfois discernable grâce à la présence de déictiques (comme nous l'avons vu en 2.2.1.), le discours de certains personnages est, la plupart du temps, « ressenti » à travers l'énonciation des narrateurs de *Monnè*. En effet, les indices explicites d'un discours rapporté dans la narration, tels des discordances de temps ou de personnes, sont souvent absents. Ne sont gardés de l'énonciation première qu'une perspective, une idée, un ton, un rythme de parole : l'emprunt au discours d'autrui est implicite, adapté au discours narratif. Prenons par exemple ces passages :

Mme Journaud [...] s'agenouillait à ses pieds, pleurnichait, geignait et se plaignait de son répugnant de mari, goulé de petites Nègresse puantes. Il l'avait délaissée, elle, une "Toubabesse" avec ses trois enfants blancs dans cette sauvage et lointaine Afrique. (*M*, p. 116)

Député, dit par les Malinkés, devint *djibité*, mais le Centenaire ne traduisit pas le nouveau mot français par le sens de son vocable en malinké; on lui donna de longues explications qui lui permirent de conclure que c'était quelque chose que les Malinkés connaissaient et pratiquaient : il fallait envoyer un otage à la cour parisienne du Massa de Gaulle. (*M*, p. 222)

L'énonciation d'autrui est ici récupérée par le narrateur et subordonnée à son propos : le discours narratif paraît double, l'énonciateur est identifiable, mais une hétérogénéité entre les voix n'est pas explicite. Par conséquent, le discours d'autrui n'est pas totalement autonome, mais s'avère plutôt fusionné, adapté<sup>75</sup> à celui du narrateur; cette situation correspond – davantage que dans *Texaco* – au style indirect libre, où devraient prendre place les stratégies propres aux discours direct et indirect, soit la dissociation des énonciations, et paradoxalement, « la perte d'autonomie des embrayeurs du discours cité » (D. Maingueneau, 1986, p. 95). Les discours se confondent, créant un espace d'*hybridation* où l'on ressent une dualité entre deux perspectives d'énonciation sans que celles-ci ne soient concrètement hétérogènes.

---

<sup>75</sup> Métaphorisant ce phénomène énonciatif où le narrateur s'approprie et adapte le discours d'autrui, un passage de *Monnè* met en scène un narrateur qui modifie, jusqu'à le transformer totalement, un énoncé pourtant rapporté au style direct : « En triomphateur, de Gaulle s'attribua la force et le pouvoir en France [...] il parla : "Moi, le général de Gaulle, j'ai vengé le *monnè* que le caporal Hitler avait infligé à tous les généraux du monde." » (*M*, p. 210)

Dans le même ordre d'idées, l'hybridité énonciative dans *Monnè* laisse filtrer à certains endroits une subjectivité autre, mais dont la source n'est pas identifiable. Deux exemples peuvent illustrer cette présence indéfinie d'autrui dans la narration. Le premier repose sur l'utilisation inopinée d'interjections : « Oui! Djigui était nez à nez avec une vraie colonne française. Les nazaréens étaient entrés à Soba par la colline Kouroufi, par Kouroufi truffée de sortilèges! » (*M*, p. 35) Le second souligne l'opposition du narrateur face à un propos dont le récit ne porte aucune trace : « Djigui était défait! avait été congédié par ses sujets. Il ne se retourna pas, c'eût été lâche. Et *il n'est pas vrai qu'il pleura*; il n'avait plus une goutte de larme dans le corps. » (*M*, p. 123, nous soulignons) Dans ces passages, une subjectivité est perceptible, sans qu'aucun indice ne permette de cerner explicitement la source de l'énonciation. À plusieurs reprises dans le roman, un tel phénomène survient (p. 75, 126, 138, 149, 256, etc.). L'ambiguïté narrative – causée d'abord par l'oscillation du narrateur entre une position hétéro et homodiégétique ainsi que par la multiplicité des instances narratives – est transférée à celle de l'énonciation : puisque la position du narrateur est variable, il devient difficile de définir la source de cette subjectivité intervenant dans son discours.

Aussi, le narrateur adopte parfois une perspective qui s'établit à l'encontre de la sienne, démontrant que les propos qu'il énonce ne peuvent lui appartenir; or, encore une fois, la source de l'énonciation est ambiguë. S'affrontent dans un même énoncé deux perspectives contradictoires dont l'une, parce qu'indéfinie, pourrait correspondre à n'importe quel énonciateur et même à un énonciateur extérieur au récit. Ces perspectives divergentes, combinées dans un même énoncé (sans qu'il n'y ait hétérogénéité entre les éléments), créent un espace énonciatif profondément ironique. Prenons par exemple ce passage :

Vers la floraison [...] nous étions devant notre vieille connaissance : la famine. [...] Des inconnus chapardaient dans les champs et les greniers lorsque [...] deux coups de fusil éclatèrent et déchirèrent la nuit. Le matin, on releva un mort, et *il s'ensuivit une vraie histoire nègre contée par des Nègres menteurs*. (*M*, p. 244, nous soulignons)



Cet extrait expose un narrateur tournant en dérision le peuple dont il fait partie en adoptant une perspective autre, mais inconnue : l'ironie qui en résulte constitue un phénomène énonciatif récurrent dans *Monnè* – considéré entre autres par J. Semujanga (1999) comme distinctif de l'œuvre de Kourouma – et relate de façon particulière les problèmes posés par la présence indéfinie d'autrui dans la narration.

Finalement, le dixième chapitre laisse aussi entrevoir la présence d'un énonciateur, subjectif mais indéfini. À travers le phénomène de la rumeur (retrouvé également dans *Texaco*), deux versions différentes de l'histoire de Moussokoro sont rapportées par le narrateur :

Le père Diawara [...] apprit la sorcellerie et le Coran à sa fille [...]. Sa maman lui enseigna les petits secrets des femmes du Nord pour se faire préférer [...]. Rapidement, elle devint remarquable comme un poulain blanc de pur sang parmi les bourricots. [...] on ne la croisait pas sans se retourner. Qu'y avait-il de solide dans cette biographie? "Peu... très peu de grains. Elle était née fabulatrice et c'était elle qui dictait cette relation des faits aux griots", répondait le petit peuple de Soba qui détestait Moussokoro, la préférée [...]. La réalité aurait été plus simple : un après-midi, le dauphin Djigui sauva de la noyade une voyageuse. En signe de reconnaissance la voyageuse [...] vint proposer un bébé comme épouse aux Keita [...]. C'est tout... Le reste est conte, menterie. (*M*, p. 130-131)

L'intégration de la rumeur et de son déni – composant l'essentiel de la dialectique du chapitre 10 –, crée une forte instabilité énonciative : qu'il y ait divergence ou non des propos, une ambiguïté prend place entre le discours rapporté et celui du narrateur, et l'histoire de Moussokoro s'établit selon une perspective double. De plus, la récupération de la rumeur, dont l'énonciateur est indéfini et par définition pluriel (voir 2.2.2.), montre un espace narratif instable, où l'énonciation est multiple en soi, où les frontières entre l'individualité et la collectivité s'avèrent mouvantes.

Bref, que l'identité de l'énonciateur soit définie ou non, collective ou individuelle, la majorité des énoncés empruntés à autrui dans *Monnè* sont adaptés et transformés sous la forme indirecte libre par l'instance narrative, et n'est

perceptible qu'une dissonance de tons ou d'idées. C'est dire que les discours, même s'ils participent d'une énonciation double, ne sont pas distincts et que l'hétérogénéité entre eux (comme nous l'avons vue en 2.2.1.) relève plus de l'exception que de la règle; dans cette optique, l'énonciation repose davantage sur l'« hybridation » que sur la polyphonie.

À la lumière de ces observations, nous pouvons noter que les discours rapportés dans l'énonciation des narrateurs de *Monnè* et de *Texaco* peuvent être cernés en fonction d'indices similaires, mais que leur inscription dans les textes diverge. Tandis que dans *Texaco* la présence d'autrui est explicite et cause une hétérogénéité, elle est plutôt adaptée et difficilement identifiable dans *Monnè*, répondant au style indirect libre. L'énonciation des narrateurs de ces romans, qu'elle soit hybride ou polyphonique, constitue néanmoins un espace « double », sinon pluriel. L'individualité narrative tend à s'y effacer au profit d'une multitude de narrateurs ou d'énonciateurs; un même mouvement de rencontre entre les discours, un même espace d'« intersubjectivité » caractérise ainsi la narration des romans à l'étude<sup>76</sup>, visant à rendre une pluralité au cœur de la construction narrative, ou, comme le dirait C. Wells (2001), à « narrativiser la pluralité » (p. 221). La construction plurielle de la narration et de l'énonciation dans ces romans est finalement mise en relief non seulement par cet espace formel d'intersubjectivité, mais également par sa *réflexivité* thématique.

À certains endroits dans *Monnè* et *Texaco*, les propos des personnages évoquent quelques aspects de la constitution multiple du discours<sup>77</sup>. Notons entre

---

<sup>76</sup> O. J. Casas (2001) avait souligné pour sa part un mouvement de « désobjectivation » narrative lors d'une analyse de *Chronique des sept misères* de P. Chamoiseau, notant que : « À la fin du récit, la collectivité de djobeurs est perçue si fortement que le "je" et le "tu" disparaissent. En d'autres mots, l'individualité n'existe plus. » (p. 322)

<sup>77</sup> Dans *Texaco*, ils évoquent aussi parfois une réflexion sur la langue et réfléchissent son inscription dans le roman : « Au centre, une logique urbaine occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française. De l'autre, le foisonnement ouvert de la langue créole dans la logique de Texaco. Mêlant ces deux langues, rêvant de toutes les langues, la ville créole parle en secret un langage neuf et ne craint plus Babel » (T, p. 282); cette perspective pourrait constituer, dans une approche différente du texte, une piste très fertile d'interprétation.

autres ces passages, qui mettent en relief la variabilité et la multiplicité de l'énonciation :

Chaque fois que les mots changent de sens et les choses de symboles, je retourne à la terre qui m'a vu naître pour tout recommencer : réapprendre l'histoire et les nouveaux noms des hommes, des animaux et des choses.<sup>78</sup>  
(*M*, p. 42)

Il parlait sans jamais respirer. Son avalasse de paroles capturait le monde sans points et sans virgules. Alors je fis comme lui, ramenant du fond de moi l'arrière de la parole [...]. La parole venait du plus lointain, passait mon Esternome, rejoignait les noirceurs de l'homme du cachot [...] Et puis la parole tourbillonna jusqu'au secret de nous-même... ô inconnue... vertige de mondes... une clameur de langues, de peuples, de manières qui se touchaient en elles, se mêlaient, posaient intacte chaque brillance singulière au scintillement des autres. Ma voix doublait celle d'Arcadius [...] (*T*, p. 426)

Ces extraits reflètent le point central du système narratif de chacun des deux romans : la polymorphie (ou l'instabilité) de l'instance narrative dans *Monnè* et la multiplicité énonciative dans *Texaco*. Et sur ces deux aspects repose en somme l'épithète « polyphonique » que nous avons déjà apposée à ces romans.

Tant dans *Monnè* que dans *Texaco*, certaines idées soutenues par les personnages parviennent à réfléchir la construction plurielle de la narration et de l'énonciation de ces romans. Cette réflexivité implique une intrication du fond et de la forme, où la polyphonie, retrouvée dans la structure textuelle, est « thématisée » au niveau du contenu. Éclairant la prépondérance de la forme sur le fond, la réflexivité dans *Monnè* et *Texaco* – au même titre que la métadiscursivité – met l'accent sur la constitution du récit plutôt que sur le récit lui-même. Tel que l'indique J. Bisanswa (2002) dans une analyse des écrits de Kourouma, la réflexivité des discours peut démontrer « [...] cette nécessaire biffure de l'écrit dans un contexte d'avant-garde qui met à l'avant-plan le roman non pas comme énoncé, mais comme énonciation. » (p. 9) Nous observerons au cours du troisième chapitre les répercussions de ce renversement ponctuel entre le fond et la forme dans *Monnè* et *Texaco*. Pour l'instant, notons qu'elle expose dans

---

<sup>78</sup> Il est à noter que cette phrase correspond également au titre du chapitre 4, ce qui illustre son importance dans le récit.

ces romans un système de narration marqué par une multiplicité, voire une polyphonie profondément constitutive.

### Point de fuite

Au terme des études micro et macrotextuelles de *Monnè* et de *Texaco*, il semble pertinent de réitérer les principales résultantes de notre comparaison. Les narrations et énonciations de ces romans, que nous avons rapprochées dès le départ en fonction de leur constitution fragmentaire, ont révélé quelques divergences, mais aussi certaines convergences majeures. Les discours narratifs de *Monnè* et de *Texaco* sont marqués par l'hétérogénéité, relatant l'inscription d'autrui dans le texte; par contre, cette hétérogénéité s'établit dans des espaces différents. Alors que dans *Texaco* elle caractérise l'énonciation de la narratrice, elle définit dans *Monnè* la construction même de la trame narrative. En considérant son importance constitutive dans les deux cas, cette hétérogénéité provoque une polyphonie que nous dirions énonciative dans *Texaco* mais narrative dans *Monnè*. L'étude séparée de la narration et de l'énonciation nous a ainsi permis de définir les modalités de l'inscription polyphonique dans ces deux romans.

Par ailleurs, nous constatons ultimement que les niveaux narratifs et énonciatifs sont inextricablement liés – notamment par la réflexivité des discours – et que l'hétérogénéité décelée dans l'un amène de larges répercussions dans l'autre. Ainsi, la polyphonie inscrite dans la narration de *Monnè* et l'énonciation de *Texaco* est étendue à leur système textuel, faisant de ces romans des ensembles globalement polyphoniques. Leur forme met en évidence un même espace pluriel, une construction similaire du discours narratif à l'image d'un « carrefour » où se rejoignent et se juxtaposent différentes subjectivités.

Si on ne peut déterminer une inscription identique de la polyphonie dans *Monnè* et *Texaco*, il est néanmoins possible d'y percevoir un même impératif de « mettre en scène la polyphonie » (voir 1.2.1.) par l'introduction de l'altérité dans l'écriture elle-même, non pas d'un point de vue linguistique ou culturel – tel que Beniamino pourrait l'entendre –, mais d'un point de vue structurel. Parallèlement, cette mise en scène repose sur la présence manifeste d'un *décentrement* narratif et énonciatif : englobant la micro et la macrostructure des romans à l'étude, ce décentrement pourrait constituer un axe de convergence fondamental entre les textes de Chamoiseau et de Kourouma, voire l'indice d'une esthétique partagée. En observant, dans le prochain chapitre, les fonctions et implications de la polyphonie dans *Monnè* et *Texaco*, nous serons amenés à approfondir cette proposition et à en mesurer l'impact, non seulement dans ces textes mais dans l'ensemble des littératures francophones.

### CHAPITRE III

#### VERS UNE ESTHÉTIQUE DU DÉCENTREMENT

*Contre la puissance homogénéisante et dissolvante de la technostructure monocentrique se dressent partout, d'un bout à l'autre de la planète, des forces hétérogènes non seulement irréductibles les unes aux autres mais au surplus antagonistes. Ce sont ces facteurs d'hétérogénéité que l'idéologie du métissage a pour fonction et pour mission de juguler en les neutralisant. [...] Mais une fois dissipée l'illusion lyrique de la réconciliation des contraires et de la miscégénéation universelle, une fois retombée la fièvre des retrouvailles miséricordieuses, qu'en est-il, à l'examen, de ce concept de métissage? Qu'en reste-t-il? Une vague notion.*

Roger Toumson, *Mythologie du métissage*

L'aspect fragmentaire de *Monnè* et de *Texaco* a constitué, dans le chapitre précédent, un point de départ à la recherche de convergences textuelles. Pouvant susciter différentes lectures – tant il est vrai que la fragmentation d'un texte possède « la capacité de démultiplier le processus herméneutique » (F. Susini-Anastopoulos, 1997, p. 158) –, la composition fragmentée de ces récits est amenée par une démultiplication narrative. L'étude approfondie de l'énonciation et de la narration de *Monnè* et de *Texaco* a permis de mettre en évidence une constitution polyphonique similaire, où l'instance narrative tient le rôle de « carrefour » aux multiples voix traversant le texte. Ainsi, il a été possible de définir *comment* la polyphonie s'articule au sein de ces œuvres, et surtout, d'identifier un parallélisme fort significatif quant à la figure du narrateur, qui s'avère en somme un espace de pluralité et d'entre-deux. Analysant les textes de Chamoiseau, D. Chancé (2000) note d'ailleurs que : « [...] le "marqueur de paroles" n'est pas seulement un personnage divisé, c'est un personnage médiateur, qui assure la "relation". » (p. 29) Cette description pourrait tout aussi bien caractériser l'instance narrative de *Monnè* qui, sans être fixée, constitue un lieu de rencontre entre différents discours.

Rejoignant ce que nous avons défini en 2.2.3 sous le terme d'« intersubjectivité », le statut relationnel du narrateur implique une fonction de liaison, comblant les interstices entre des énonciations initialement hétérogènes. À l'image d'un réseau d'embranchements – ou à celle du rhizome<sup>79</sup> – l'axe de la narration, dans *Monnè* comme dans *Texaco*, n'est donc pas singulièrement orienté : s'il n'est pas fragmenté, il est souvent *décentré*, déplacé entre divers énonciateurs. Le décentrement est évidemment une des implications de la polyphonie : rompant l'unicité de la narration (ou son monologisme), les perspectives adoptées ne sont plus totalement rattachées à un foyer principal et plusieurs en sont même autonomes, d'où l'effet de *dé-centrement* de la narration.

La prépondérance des constructions polyphoniques déplace par ailleurs l'intérêt du récit vers sa forme; cette complexité narrative mène le lecteur à considérer tant la teneur des textes que leur structure. Par conséquent, la polyphonie possède d'importantes répercussions sur la lecture de *Monnè* et de *Texaco* : véritable « défi à la narration », pour emprunter l'expression de M. Hausser (1994), elle s'établit par-delà leurs différences socio-linguistiques et révèle un travail similaire sur les normes romanesques. Poursuivant la réflexion amorcée au cours du chapitre précédent, nos questionnements seront étendus, dans ce troisième chapitre, à la *fonction* de la polyphonie ainsi qu'à ses implications littéraires. Le décentrement, qui constitue l'une d'entre elles, devra être reconsidéré non seulement à partir de la place significative qu'il occupe dans les deux romans, mais plus largement en fonction de son incidence dans le champ littéraire francophone.

---

<sup>79</sup> La métaphore du rhizome, d'abord proposée par Deleuze et Guattari (1976), a été reprise entre autres par É. Glissant dans sa *Poétique de la relation* (1990) pour décrire une identité constituée par la rencontre d'influences hétéroclites; elle est retenue ici afin d'illustrer une narration où les parties, malgré leur différences et leurs oppositions, se rejoignent pour former un tout, une sorte « d'unité qui transcende la dispersion » (C. Chivallon, 1996, p. 102).

### 3.1. Implications génériques de la polyphonie

Selon J.-M. Schaeffer (1986), « [...] pour tout texte en gestation le modèle générique est un “matériel” parmi d’autres sur lequel il “travaille” » (p. 197), chacun cherchant ainsi à prendre place dans le champ littéraire en modifiant « son » genre : ce qu’il est intéressant de noter, c’est que *Monnè* et *Texaco* travaillent ce matériel générique à partir d’une même norme, d’un même aspect, soit celui du monologisme de la narration.

Le roman classique, supporté par une seule instance narrative, dans la majeure partie des cas omnisciente, pourrait constituer l’exemple le plus évident de narration monologique : une seule voix dirige le récit, empruntant parfois la perspective des personnages (dont elle connaît les pensées et sentiments) tout en demeurant l’unique source de la narration. En considérant l’évolution des littératures africaines des dernières décennies, J. Chevrier (2001) affirme que :

[...] le genre romanesque, à l’instar du modèle occidental, a subi une véritable révolution. [...] on est en effet passé d’un récit fermé de type balzacien [...] à des formes romanesques beaucoup plus complexes et qui se caractérisent pour l’essentiel [...] par leur ouverture et leur dialogisme. (p. 203)<sup>80</sup>

Le roman monologique pourrait donc être associé à ce type de récit « fermé », où une voix englobe toutes les autres et homogénéise le récit, constituant encore aujourd’hui le modèle canonique; tandis que la présence simultanée de plusieurs instances narratives ou la fragmentation d’une même voix amènent la narration vers une forme dialogique et semblent viser une transgression de la norme. La pluralité des instances de narration et d’énonciation dans les romans à l’étude ainsi que leur agencement polyphonique démontrent une même volonté de « travailler » le genre à partir de la norme narrative, afin de rendre un espace de

---

<sup>80</sup> R. Antoine (1992) observe cette même évolution des formes romanesques dans la littérature franco-antillaise, où les écritures ont progressivement laissé place : « [...] aux flux de conscience, aux structures éclatées, à l’automatisme du jet verbal, au fonctionnement plus ou moins appuyé de l’intertextualité. » (p. 372)



narration différent qui permettrait de déterminer leur place particulière dans l'ensemble des textes romanesques.

Le travail générique caractérisant *Monnè* et *Texaco* se traduit principalement par le dialogisme qui s'établit entre les instances narratives, mais il est aussi observable dans la composition de l'instance narrative elle-même. Comme nous l'avons déjà souligné, le « je » narrateur correspond plus souvent à un « nous » qu'à une instance unique; sa subjectivité paraît s'effacer derrière une narration collective, et le « nous » est clairement présenté comme une équivalence au « je » (voir 2.2.2.). Est donc mise en lumière une instance narrative qui n'est pas unique – renvoyant à la formation non pas subjective mais *intersubjective* du discours – et qui, par l'équivalence qu'elle soutient entre sa voix et celle des autres, démontre son impossible singularité<sup>81</sup>. La polyphonie du discours narratif et, de façon encore plus significative, celle de l'instance de narration pourraient illustrer la construction de tout discours individuel, reposant selon M. Bakhtine (1978) sur un dialogisme inévitable avec le mot d'autrui :

Sur toutes ses voies vers l'objet, dans toutes les directions, le discours en rencontre un autre, "étranger", et ne peut éviter une action vive et intense avec lui. Seul l'Adam mythique abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question [...] pouvait éviter cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui. (p. 102)

Mentionnons simplement, à la suite de l'auteur, que l'individu moderne se situe à la jonction de diverses influences et que son discours se forge à la rencontre de nombreux autres discours. Métaphoriquement, le narrateur de *Monnè* et de *Texaco* rend cette position intersubjective, cet espace relationnel qu'occupe l'être au sein d'un ensemble de pensées et de discours hétérogènes.

La polyphonie de ces romans, qui caractérise jusqu'à la plus petite unité de discours, se pose donc comme un défi à la norme monologique mais surtout à « l'unicité du sujet parlant » (O. Ducrot, 1984, p. 171). La multiplicité de l'énonciateur implique un effet de désaxement ou d'éclatement de la narration :

---

<sup>81</sup> Nous avons traité plus concrètement de cette problématique lors de l'analyse des instances autodiégétiques dans *Monnè* (voir 2.1.2.).

illustrant la présence incontournable d'autrui dans tout discours, leur narration plurielle dénote moins, selon nous, une réalité sociale dont les textes seraient le reflet qu'une volonté de rendre la complexité de l'être et la composition dialogique de sa pensée.

La pratique d'une narration éclatée ou polymorphe n'est pas exclusive aux romans étudiés : défiant le monologisme narratif, les écrits des années 1960-1970 mettaient aussi en place de multiples ruptures narratives. Liées au développement des théories structuralistes et postmodernes, ces ruptures pourraient être rapprochées d'une conception différente de l'individu. Depuis *La Théorie du roman* de G. Lukacs (1920), le héros romanesque contemporain est représenté comme un être fragmenté évoluant dans un monde hétérogène. Au cœur de sa quête constante de totalité, il fait face à sa subjectivité et à celle des êtres qui l'entourent : « [...] en brisant le monde des objets, le sujet s'est lui-même réduit à l'état de fragment » (p. 46) et doit, pour tenter de retrouver son unité, s'établir à la rencontre de diverses subjectivités. Cette fragmentation du héros, caractérisant selon G. Lukacs tout le genre romanesque depuis le *Quichotte* de Cervantes, s'est transposée avec le temps – probablement avec l'intérêt grandissant pour la linguistique<sup>82</sup> et le recours de plus en plus important à la narration autodiégétique – à celle de l'instance narrative.

Dans le Nouveau Roman français, la fragmentation a constitué à la fois un thème et une technique narrative. Cette dénomination de « Nouveau roman », suggérant un renouvellement générique, a été réservée à la littérature française : les modifications lexicales et formelles proposées par les littératures francophones – occultées par certaines lectures idéologiques – semblent toutefois avoir été gardées à la périphérie de cette réflexion sur le genre, bien que les ruptures narratives y aient aussi été très présentes. Exposant cette convergence entre écrits français et francophones, D. Delas (2001) s'interroge :

---

<sup>82</sup> Cet intérêt est d'ailleurs largement marqué dans les analyses des textes francophones depuis les années 1980; nous avons abordé cet aspect dans le premier chapitre du mémoire.

La pluralisation de la parole ou l'éclatement voire la mort du sujet caractérisent-ils la seule production africaine? Non, car chacun sait que c'est une problématique qui hante une bonne partie de la réflexion des critiques et des théoriciens [...]. L'écriture désormais sacralise la non-identité, la négativité, l'impossible. [...] Ce thème de la disparition du sujet est autant présent dans la littérature et dans la poétique françaises que dans la réflexion ou la pratique des écrivains africains francophones. (p. 7-8)

Néanmoins, la fragmentation narrative prend selon nous, dans chacun de ces espaces, une tangente différente. Dans certains romans français, la fragmentation narrative découle justement de la disparition du sujet, de la non-identité du narrateur; nous n'avons qu'à penser aux textes de N. Sarraute ou d'A. Robbe-Grillet. Ce n'est toutefois pas le cas dans les œuvres francophones – notamment dans *Monnè* et *Texaco* – où le narrateur ne disparaît pas, mais au contraire se multiplie, se pluralise.

Plusieurs critiques ont associé la polyphonie des textes de Kourouma et de Chamoiseau à la représentation de l'espace dont les textes sont issus; cherchant dans *Monnè* ou *Texaco* – mais aussi dans la plupart des textes francophones – une fonction ou un ancrage référentiel, ils ont souvent occulté l'importance du travail littéraire qui est effectué dans ces romans, notamment à partir de la norme narrative. Pour plusieurs, comme le note J. Bisanswa (2003), « [l]a structure du texte est homologable à l'histoire de la société. » (p. 21) C'est ainsi que M. Borgomano (1998) soutient à propos des voix multiples de *Monnè* qu'elles « transposent au niveau même de la narration cette primauté du collectif, du social, si caractéristique de l'Afrique traditionnelle » ou que, par une narration hétérogène et éclatée, Kourouma « découvre là une manière vraiment africaine d'écrire un roman. » (p. 166-167)

En associant le rejet du monologisme narratif à quelque facteur linguistique ou social<sup>83</sup>, les critiques ont participé à particulariser les œuvres, à les circonscrire dans l'espace géo-culturel dont ils proviennent. En outre, les auteurs ont eux-

---

<sup>83</sup> Plusieurs critiques ont abordé, dans cette optique, la pluralité de l'instance narrative, qu'ils lisent comme la situation d'une société déchirée entre la tradition et la modernité ou entre la langue française et une autre langue (M.-J. Descas, 1995; C. Chivallon, 1996; L. Gauvin, 1997; A. K. Ndoïmana, 1998).

mêmes contribué, en commentant leurs propres textes, à une dynamique référentielle visant à différencier, voire à autonomiser les littératures francophones face au champ littéraire français<sup>84</sup> : posant l'influence des traditions orales et l'hybridation de la langue comme pierres angulaires de leur écriture, ils ont favorisé les lectures cherchant à « situer » leurs textes (en lien avec l'histoire, la culture, la langue), encourageant celles qui basent la compréhension des œuvres francophones sur la connaissance essentielle du contexte d'écriture (J.-M. Moura, 1999; P. Dumont, 2001<sup>85</sup>).

Il est selon nous hasardeux de considérer la polyphonie retrouvée dans *Monné* et *Texaco* comme la traduction formelle d'une particularité africaine ou antillaise, d'une part parce qu'elle est similaire dans les deux textes – comme nous avons pu le constater –, d'autre part parce qu'elle laisse place à des interprétations socio-culturelles contribuant à renforcer les différences entre ces deux espaces francophones. Dans le même ordre d'idées, en étudiant les constructions narratives et énonciatives de ces romans sous l'éclairage d'un concept tel que la polyphonie, nous arrivons à montrer que les textes travaillent de façon analogue une des normes du genre romanesque, communes à tous les écrivains. Donc, nos réticences s'établissent également en lien avec les interprétations qui maintiennent les littératures francophones en périphérie d'un « centre » littéraire (la littérature française et ses institutions) en banalisant leur travail sur le genre, évoquant parfois une méconnaissance des règles, tandis que la polyphonie caractérise l'écriture d'autres auteurs, francophones ou non, qui sont aujourd'hui universellement reconnus.

---

<sup>84</sup> Nous renvoyons le lecteur aux différents articles signés par Chamoiseau et Kourouma sur leur écriture, ou encore, aux entretiens qu'ils ont accordés. À noter que Chamoiseau a développé un métadiscours beaucoup plus important que Kourouma, principalement en ce qui a trait à l'oralité. Chamoiseau : *Écrire en pays dominé* (1997), « Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit » (1994), *Éloge de la créolité* (1989). Kourouma : « Écrire en français, penser dans sa langue maternelle » (1997). J. Ouédraogo : « Entretien avec Kourouma » (2001). L. Gauvin : « “Traduire l'intraduisible”. Entretien avec Kourouma » ou « “Un rapport problématique”. Entretien avec Patrick Chamoiseau. » (1997). À noter que cette liste n'est pas exhaustive.

<sup>85</sup> Nous faisons entre autres référence aux propos de P. Dumont (2001) : « En effet, sans une connaissance préalable des valeurs culturelles et des facteurs sociaux affectant le langage de ceux à qui il s'adresse, l'analyste est réduit à l'impuissance. » (p. 155)

Comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, la conceptualisation de la polyphonie découle d'une étude de M. Bakhtine sur les textes de Dostoïevski. Ce concept a depuis été utilisé dans l'analyse d'écritures aussi diverses que celles de J. Joyce, de G. García Márquez ou de R. Ducharme<sup>86</sup> (pour ne nommer que ces auteurs), démontrant que la polyphonie se retrouve dans les textes de cultures et d'espaces différents, qu'ils soient européens, latino-américains ou nord-américains. À cet effet, plutôt que de voir dans la construction polyphonique de ces textes une « adaptation » du genre au goût de l'Afrique ou des Antilles, il nous paraît intéressant de considérer ce même travail sur la norme narrative comme une volonté *effective* de travailler les schèmes de l'écriture romanesque, tout en réussissant à illustrer une problématique contemporaine propre à toutes les cultures, soit celle de la pluralisation des discours. Toutefois, il est possible de constater que ce travail s'établit de façon similaire et à partir d'un même aspect dans *Monnè* et *Texaco*, relatant peut-être aussi une certaine spécificité dans son traitement francophone, à travers la multiplicité des instances narratives et celle de l'énonciateur en soi.

Bref, si la polyphonie n'est pas un phénomène récent dans le champ littéraire global, les procédés développés par Chamoiseau et Kourouma s'avèrent toutefois particuliers, notamment dans le champ francophone<sup>87</sup> : ils repoussent les limites de la narration en défiant la norme (implicite) du monologisme, non par la

---

<sup>86</sup> Certains articles et thèses abordent, dans une perspectives bakhtinienne, des problématiques narratives similaires à celles que nous avons rencontrées dans l'étude de *Monnè* et de *Texaco* (narrateurs multiples, changements de points de vue, fragmentation du discours ou des voix, niveaux de langage divers), parfois en comparaison avec la narration d'autres textes. Sur Joyce, l'article de M. Van Buuren (1980), « Quelques aspects du dialogisme. Pouchkine, Dostoïevski et Joyce; texte et idéologie » ou la thèse de M. F. Russo (2004), « Navigating the river : Voice of the narrator in the work of James Joyce »; sur García Márquez, l'article de G. Reyes (1986), « Polifonía y ficción en García Márquez » ou la thèse de M. M. Greening, « The sense of chaos : A dynamical theory of narrative »; et sur Ducharme, l'article de L. Gauvin (1996) « Glissements de langues et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau. »

<sup>87</sup> Sur la polyphonie comme innovation dans les littératures francophones africaines et antillaises, consulter entre autres P. N. Nkashama (1989), *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*; P. Laurette (1995), *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*; Bonn et al. (1997), *Littérature francophone. Le roman*; ou J. Chevrier (1999), *Littératures d'Afrique noire de langue française*.

dépersonnalisation du narrateur ou par sa simple fragmentation, mais par un système narratif reflétant la multiplicité intrinsèque et la composition intersubjective de l'énonciateur et de son discours. La polyphonie constitutive de *Monnè* et de *Texaco* complexifie la forme narrative, menant ainsi ces textes à transformer « leur » genre, comme le dirait J.-M. Schaeffer (1986), et à s'inscrire dans le champ littéraire global<sup>88</sup>.

Se révélant d'abord comme un pont par-delà les différences typologiques qui séparent les littératures africaines et antillaises, ces constructions polyphoniques éclairent par ailleurs une possible « déterritorialisation<sup>89</sup> » du genre, pouvant déplacer vers les espaces francophones le renouvellement de la forme romanesque<sup>90</sup>. En « travaillant » les normes narratives du roman et en tentant de s'inscrire au sein du genre de façon singulière, *Monnè* et *Texaco* provoquent une réflexion inévitable sur la narrativité. La polyphonie, posée à l'avant-scène du texte, suggère ainsi que la signification n'est plus à trouver uniquement dans les thèmes mais aussi dans la forme de l'œuvre.

---

<sup>88</sup> Les prix décernés et la reconnaissance accordée à ces deux romans sont un bon indicateur de cette intégration (voir introduction). À noter que Kourouma a également reçu en 2000 le prix Jean-Giono pour l'ensemble de son œuvre.

<sup>89</sup> La déterritorialisation est un concept élaboré par Deleuze (1976), duquel s'inspire G. Biyogo (2001) pour affirmer, de manière beaucoup plus large que nous le proposons, que : « À l'inverse de toute doctrine manichéenne, notamment celle qui opposerait un Centre (infiniment propriétaire de la lettre et de son sens authentique) à une périphérie (infiniment conviée à instruire la répétition aliénante du Même), émerge aujourd'hui une impulsion *rectificationniste* et *délocalisante* de ces schémas, qui entend déplacer définitivement le lieu d'orchestration de l'événement littéraire en le transportant en territoire francophone. *Déterritorialiser* (sic) la lettre et la langue de l'imaginaire du centre, les plier, les déplier, les porter au bout d'eux-mêmes, au bout de leur autre, de leur épuisement, de leur dehors, tel est le labeur qu'effectuent comme silencieusement les littérateurs et les philosophes de l'écriture en territoire francophone. » (p. 245)

<sup>90</sup> La récupération et la modification des normes romanesques par les littératures dites « périphériques » a déjà entraîné, dans d'autres espaces que la francophonie, un décentrement des canons littéraires; par exemple, nous constatons aujourd'hui que la littérature latino-américaine a réussi, notamment avec l'écrivain phare du réalisme magique G. García Márquez (Prix Nobel de littérature en 1982), à renverser l'opposition centre-périphérie face à la littérature espagnole et à s'imposer comme littérature autonome. Peut-être les textes de Kourouma et de Chamoiseau seront-ils précurseurs d'un tel mouvement d'autonomisation, considérant à la suite de L. Gauvin (1999) que « les littératures francophones, à la différence des autres littératures américaines, sont les seules à n'avoir pas renversé en leur faveur la dialectique du centre et de la périphérie. » (p. 14)

### 3.2. Incidences de la réflexivité

Dans *Monnè* comme dans *Texaco*, la polyphonie se fait butoir à l'analyse de contenu, devenant un aspect incontournable dans l'interprétation du texte. Sa présence constitutive et l'écart qu'elle établit face aux normes de la narration classique traduisent un intérêt, voire une réflexion quant à la structure du roman; parfois, cette réflexion se trouve elle-même inscrite dans le récit, supportée par l'une des figures narratives. L'importance des constructions polyphoniques dans ces romans agit comme une analogie, renvoyant à la constitution dialogique de tout discours ou de toute idée, et peut également être lue comme métaphore de la construction romanesque telle que la conçoit M. Bakhtine. La reprise de la polyphonie à travers le discours des narrateurs de *Monnè* ou de *Texaco* accentue ainsi la portée significative de la structure et incite à déplacer, vers la forme, l'intérêt habituellement accordé au contenu.

Dans *Monnè*, les propos du griot Djéliaba arrivent en ce sens à exprimer non seulement l'instabilité narrative (tel que nous l'avons vu en 2.2.3.), mais aussi la malléabilité et l'hétérogénéité du discours, en l'occurrence du discours historique. Prenons par exemple ce passage :

Djéliaba nous retraça la vie des Keita, jusqu'à Djigui [...]. Le griot qui suit et louange cet élu [le roi] est seul à même de dire l'histoire et le devenir complets de la dynastie. Sans la moindre hésitation, Djéliaba nous a décrit les futurs rois Keita avec mille détails jusqu'à Djigui III, le dernier de la dynastie, qui se métamorphosera en papillon [...] Djéliaba, pendant la période, put librement construire le passé et inventer le devenir de la dynastie des Keita. (p. 188)

Pour J.-C. Blachère (1999), le personnage du griot reflèterait la figure de l'écrivain et son rôle<sup>91</sup>; selon cette même idée, nous observons à partir de l'exemple donné que le griot constitue un espace de relation entre le passé et le futur ainsi qu'un lieu de rencontre entre les discours, construisant l'histoire des

---

<sup>91</sup> Analysant l'évolution de la narration dans les textes de Kourouma, L. Nissim (2001) y voit une équivalence inverse, affirmant qu'à travers une amplification constante du traitement rhétorique et stylistique : « [...] on peut aisément constater que Kourouma attribue de plus en plus à son instance narrative les manières du griot officiel. » (p. 52)

Keita à partir d'éléments tirés de l'histoire et de son imagination. Ainsi, il illustre la construction polyphonique et « intersubjective » de tout discours, et sa présence motive l'établissement d'un parallèle entre son rôle et la construction narrative du texte. Le contenu, à l'instar de la complexité de la narration, suggère donc de porter une attention particulière à la forme.

Dans *Texaco*, tout un discours sur l'écriture prend place<sup>92</sup> : la forme éclatée de la narration de Marie-Sophie, éclairée principalement par le Marqueur de paroles dans la partie « Résurrection »<sup>93</sup>, trouve parfois écho dans les propos de l'urbaniste et de Ti-Cirique, mais aussi dans le discours de la narratrice elle-même. Proposant une réflexion sur la constitution multiple de l'écrit, celle-ci énonce par exemple :

Oiseau de Cham, existe-t-il une écriture informée de la parole, et des silences, et qui reste vivante, qui bouge en cercle et circule tout le temps, irriguant sans cesse de vie ce qui a été écrit avant, et qui réinvente le cercle à chaque fois comme le font les spirales [...] sans perdre une unité difficile à nommer?  
(*T*, p. 413)

Dans ce passage, Marie-Sophie questionne la possibilité d'un discours qui intégrerait à la fois l'écriture et la parole, la parole et le silence, et qui s'avérerait un espace discursif hétérogène dans lequel une unité est maintenue. Recoupant l'idée du discours polyphonique, cette interrogation propose une réflexion sur l'écriture en général, mais également sur l'écriture du texte auquel elle prend part; elle métaphorise ainsi – de façon encore plus explicite que dans *Monnè* – la construction du texte qui est sous nos yeux.

---

<sup>92</sup> L. Moudileno (1994) a consacré sa thèse à cette problématique de la réflexivité du discours dans les textes antillais en étudiant la spécularité du personnage-écrivain, notamment dans *Solibo Magnifique* de Chamoiseau. Posant en parallèle les réflexions sur l'écriture qui caractérisent ces textes avec l'idéologie de la créolité, elle conclut dans un de ses articles que : « [...] le personnage de l'écrivain devient dans bien des cas le support d'un discours métalittéraire sur le statut, les droits, les contingences et les libertés [...] de l'écrivain antillais contemporain. [...] La mise en scène ou la mise en abîme de l'activité d'écriture devient un des modes privilégiés de la période que Régis Antoine appelle des "réajustements", que d'autres qualifieraient simplement de post-moderne. » (1995, p. 192)

<sup>93</sup> Ce discours sur l'écriture dépasse le cadre de *Texaco* et caractérise l'ensemble des œuvres de Chamoiseau, où l'auteur apparaît systématiquement à titre de Marqueur de paroles. Il constitue par ailleurs l'essentiel de ses essais : *Éloge de la créolité* (1989) ou *Écrire en pays dominé* (1997). Selon nous, il semble particulièrement intéressant d'étudier cette production métatextuelle en lien avec la réflexivité de l'écriture dans les œuvres de Chamoiseau.



Malgré l'inscription différente de cette réflexion dans *Monnè* ou *Texaco*, il en résulte une même prépondérance du signifiant sur le signifié, où l'énoncé renvoie à sa composition : la forme semble « contaminer » le contenu, et leur intrication profonde démontre l'importance de la structure textuelle. Comme le note J. Bisanswa (2002) à propos des textes de Kourouma – mais il pourrait en être tout autant de ceux de Chamoiseau –, nous assistons à « une écriture qui vit de ses incessants retournements sur elle-même. » (p. 16) La signification du texte n'est donc plus à trouver uniquement dans le contenu, mais également dans le lien qu'entretiennent contenu et forme, considérant que les propos des personnages renvoient parfois à l'écriture à laquelle ils prennent part.

Par conséquent, nous sommes témoins à certains endroits dans *Monnè* et *Texaco* de l'inversion de l'axe signifiant-signifié. La polyphonie de ces romans et son inscription réflexive créent un lieu de « surconstruction textuelle », pour emprunter les termes de M.-P. Malcuzyński (1992), où la forme du texte possède une plus grande importance que le contenu et participe largement à son sens. Pour certains, notamment dans la critique postcoloniale, l'accentuation de la forme constitue une stratégie afin de souligner, de contester et de redéfinir la présence du colonisateur dans le discours et le langage du texte<sup>94</sup>. De façon plus générale, la surconstruction textuelle témoigne pour M.-P. Malcuzyński d'une métanarrativité, menant « à une espèce d'inflation, un esthétisme à outrance » (p. 195); cette perspective est intéressante dans la mesure où, en se détachant d'une possible définition socio-culturelle, la réflexivité de la forme dans *Monnè* et *Texaco* rendrait compte d'une recherche esthétique particulière et ramènerait ces

---

<sup>94</sup> C. M. Ndiaye (2000) a d'ailleurs consacré sa thèse de doctorat à ces stratégies d'écriture, comparant des œuvres francophones d'Afrique, des Antilles et du Maghreb, tandis que A. K. Ndoïmana (1998) et D. Ruscito (1999) ont abordé cette problématique en fonction de déterminations proprement antillaises ou africaines. C. M. Ndiaye (2000), « Reawakening the repressed : Postcolonial Narrative strategies in Calixthe Beyala's *Tu t'appelleras Tanga*, Patrick Chamoiseau's *Texaco*, and Rachid Mimouni's *La Malédiction* ». A. K. Ndoïmana (1998), « Repetition, resistance and renewal: postmodern and postcolonial narrative strategies in selected francophone african novels »; D. Ruscito (1999), « Tracées de la résistance et traversée de la parole dans le roman caribéen ».

écritures à leur fonction *poétique*<sup>95</sup>. À partir de cette considération, il devient évident que la polyphonie et sa réflexivité possèdent, au-delà des questionnements génériques qu'elles entraînent, une importante implication dans ces textes : elles déterminent, en partie, leur « littérarité »<sup>96</sup>.

Le travail narratif et générique entrepris dans *Monnè* ou *Texaco* participe à la « valeur littéraire » de ces textes : permettant de se distancier d'une lecture référentielle ou idéologique – qui de toute façon serait contradictoire avec le principe même de la polyphonie (J. Kristeva, 1970, p. 17) –, la réflexivité ou la surconstruction textuelle confirme l'apport esthétique de ces œuvres et leur intérêt *littéraire*. Le concept de « littérarité », ayant contribué au cours des années soixante à limiter le texte à sa matérialité (afin de contrer la subjectivité de la critique), nous sert ici à éclairer la portée *textuelle* de ces romans francophones, maintenus actuellement dans des sphères différentes par certaines catégorisations extra-littéraires (culture, langue, géographie, etc.). La réflexivité de *Monnè* et de *Texaco* supporte un même rapport au genre et à l'écriture, menant le lecteur à (re)considérer en fonction de cette « littérarité » une convergence possible entre les textes.

Selon J. Semujanga (1999), « tout texte, en l'occurrence le roman, tient d'une certaine façon un discours sur le processus de création littéraire lui-même [...] et comporte une dimension de valorisation [...] des genres littéraires. » (p. 13) Visant à déterritorialiser les genres et à démontrer que tous les textes partagent les mêmes processus d'écriture – qui s'avèrent selon l'auteur de plus en plus transculturels –, la perspective de J. Semujanga est intéressante mais elle contourne la particularité des aspects sur lesquels chacun des textes travaille. En

---

<sup>95</sup> Nous renvoyons le lecteur aux différentes fonctions de la communication établies par R. Jakobson (1963) : la fonction poétique est celle où le sens renvoie au message lui-même, à sa forme, appuyant par le fait même la « littérarité » du texte. En ce sens, R. Jakobson soutient que : « La fonction poétique n'est pas la seule fonction de l'art du langage, elle en est seulement la fonction dominante, déterminante, cependant que dans les autres activités verbales elle ne joue qu'une (sic) rôle subsidiaire, accessoire. Cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets. » (p. 218)

<sup>96</sup> Pour T. Todorov (1973 [1968]), la littérarité serait ce qui appartient en propre à la littérature, « cette propriété abstraite qui fait la singularité du fait littéraire [...] » (p. 20).

fait, la convergence entre *Monnè* et *Texaco* ne peut se limiter à leur « littérarité » : elle se fonde de manière plus précise sur un travail narratif et générique analogue, où les constructions polyphoniques participent d'une même réflexion ou d'un même « procès esthétique » (J. Semujanga, 1999, p. 32).

En somme, la réflexivité retrouvée dans *Monnè* et *Texaco* accentue leur valeur littéraire et appuie conséquemment leur intégration au genre littéraire romanesque. Toutefois, la portée littéraire de cette réflexivité ne leur est pas spécifique; c'est en fonction de la forme que prend leur discours sur l'écriture – s'exprimant à travers la polyphonie narrative et énonciative – que ces romans témoignent d'une esthétique particulière.

Le renversement ponctuel de l'axe signifiant-signifié, où la structure est prépondérante sur le contenu, entraîne par ailleurs une plurivocité du sens contribuant à l'esthétique des textes puisque, comme le note U. Eco (1979) : « [...] la valeur de la plurivocité caractérise les formes qui la réalisent, à tel point que leur réussite esthétique ne peut être goûtée, évaluée et expliquée que par référence à elle. » (p. 62) Dans cette perspective, les constructions polyphoniques de *Monnè* et de *Texaco* possèdent un impact indéniable sur leur esthétique, constituant à la fois leur particularité et leur universalité<sup>97</sup> : tout en rendant compte d'une symbolique universelle, soit celle du décentrement de l'être contemporain et de sa pensée, elles travaillent une même norme narrative et réfléchissent de façon singulière l'importance de la forme dans la portée significative (plurivoque) de l'œuvre. En outre, la réflexivité de *Monnè* et de *Texaco* cause une sorte d'« opacité », qui peut être intentionnelle<sup>98</sup> et qui demande au lecteur d'aborder le

---

<sup>97</sup> Voir Laurette (1995), qui aborde la dialectique propre à la poétique des œuvres francophones en fonction de deux tendances : l'universalisme et le particularisme (p. 13-18)

<sup>98</sup> Cette intentionnalité sous-jacente à l'opacité du texte, notion établie par É. Glissant (1969), est récupérée, toujours dans une optique linguistico-culturelle, par Chamoiseau et les auteurs d'*Éloge de la créolité* en ce qui a trait aux processus d'écriture créoles. Sans nous y attarder, citons simplement cet extrait du manifeste : « [...] nous rechercherons le maximum de communicabilité compatible avec l'expression extrême d'une particularité. [...] Elle le sera avec ses opacités, l'opacité que nous restituons aux processus de la communication entre les hommes. » (1989, p. 53-54) Ce qui retient notre attention dans cet extrait et qui peut s'appliquer tant aux textes antillais qu'africains, c'est l'idée d'une opacité intrinsèque à tout échange intersubjectif, opacité qui s'avère indestructible et essentielle à la relation.

texte d'un point de vue différent, ouvert à diverses possibilités. La complexité narrative de *Monnè* et de *Texaco* pousse donc le lecteur à prendre part activement à la signification textuelle, comme dans un dialogue ou une construction intersubjective.

### 3.3. Réception du texte francophone et esthétique « décentrée »

Le genre romanesque se définit selon certaines normes structurelles et narratives, mais il constitue également, comme l'indique Schaeffer (1986), une catégorie de lecture. C'est dire que le lecteur est convoqué, dès les seuils d'un texte (sous-titre, résumé, etc.), à baliser son approche et, réciproquement, à participer à sa détermination générique. En ce sens, le lecteur est impliqué de façon plus ou moins ouverte dans la signification textuelle.

Dans *Monnè* et *Texaco*, l'hétérogénéité et la complexité de la narration obligent le lecteur à rechercher une cohérence, une constante dans la construction narrative et le mènent à adopter diverses positions interprétatives, parfois contradictoires<sup>99</sup>. Soulignant l'importance du lecteur dans la signification du texte, J. Bisanwa (2002) note, en lien avec les narrations multiples de *Monnè*, que : « l'effet le plus immédiat de ces jeux de miroir est de mettre le lecteur dans une posture instable. » (p. 24) De façon encore plus explicite, C. Wells (2000) soutient dans un article sur *Texaco* que : « [La configuration délinéarisée et dédoublée de son énonciation] incite le lecteur [...] à jouer un rôle actif dans la configuration du récit » (p. 77). Ces critiques cautionnent donc l'idée que la signification n'est pas totalement inhérente au texte, qu'elle repose en partie sur la participation du lecteur.

---

<sup>99</sup> Dans un propos général sur la narration des romans africains des vingt dernières années, P. N. Nkashama (1997) fait référence à l'implication du lecteur dans les textes, suggérant que : « Le sujet éclaté se recompose indéfiniment dans des "moi", "nous", "je" qui se mélangent et s'enchevêtrent jusqu'à l'hallucination du lecteur-narrataire, comme si lui aussi devait se démultiplier dans le même mouvement de désubjection. » (p. 44)

Une telle conception des romans à l'étude peut être reliée au rejet du monologisme ou à la plurivocité ouverte qu'ils proposent : de façon plus globale, elle rejoint une perspective théorique, développée en réaction au structuralisme, qui se fonde sur l'importance de la réception et de la valeur accordée à une œuvre par le lectorat<sup>100</sup>. Intégrant le lecteur dans la reconnaissance et l'évolution des textes au sein du champ littéraire, H. R. Jauss soutient dans *Pour une esthétique de la réception* (1978) que :

La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée. C'est leur intervention qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active [...] de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle. (p. 49)

En travaillant la forme et le genre, en plaçant la polyphonie à l'avant-scène du récit, *Monnè* et *Texaco* invitent à une lecture non pas unique mais multiple du texte; parallèlement, ils exposent une complexité qui, dans une perspective diachronique des littératures francophones<sup>101</sup>, incite le lecteur à évaluer la portée *littéraire* de ces œuvres en lien avec les normes romanesques existantes. Dépasant les cadres de la configuration et de la signification textuelle, la participation du lecteur s'étend donc au positionnement de *Monnè* et de *Texaco* dans le champ littéraire global, influence démontrée entre autres par un déplacement des approches critiques face à ces textes.

Au cours de la dernière décennie, l'intérêt de la critique pour *Monnè* et *Texaco* s'est déplacé du contenu des romans vers leur forme, tels que l'attestent les articles de J. Bisanswa et de C. Wells, cités plus haut, mais également ceux de M. Hausser (1994), de L. Nissim (2001) ou de D. Chancé (2003), ainsi que quelques thèses de doctorat dont celles de M.-J. Descas (1995), de

<sup>100</sup> Plusieurs lectures historiques de la critique littéraire ont été publiées, abordant entre autres les liens entre le structuralisme et la théorie de la réception; nous retenons particulièrement celle de V. Engel (1998), *Histoire de la critique littéraire des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, et celle de R. Dion (1993), *Le structuralisme littéraire en France*.

<sup>101</sup> Voir à cet effet les monographies de S. Dabla (1986), R. Antoine (1992), P. N. Nkashama (1997) ou D. Delas (1999).

A. K. Ndoïmana (1998), de C. M. Ndiaye (2000) ou de C. Wells (2001). Bien que ces études ne soulignent pas toutes la construction polyphonique des textes de Kourouma et de Chamoiseau, chacune porte un regard particulier sur le travail littéraire qui y est effectué, considérant aussi le contexte dans lequel il prend place. Certaines s'attardent à illustrer les innovations stylistiques et structurelles des textes; d'autres questionnent l'importance incontournable de la forme et son impact dans la dynamique centre-périphérie, caractéristique des littératures francophones (ou postcoloniales, selon le point de vue que l'on adopte).

De telles études découlent d'un déplacement général de la critique francophone, dont l'intérêt est davantage axé, depuis les années 90, sur les problématiques linguistiques, génériques et narratives<sup>102</sup>. Par ailleurs, la complexité stylistique de romans comme *Monnè* et *Texaco*, mais aussi tels que *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* (S. Labou Tansi), *Le Lys et le Flamboyant* (H. Lopes), *L'Espérance-macadam* (G. Pineau) ou *Tout-monde* (É. Glissant)<sup>103</sup>, appelle le lecteur à constater la singularité du travail formel qui y est effectué et suggère au critique d'étudier ces textes africains et antillais en fonction d'un cadre universel : celui des normes de l'écriture romanesque.

Comme nous l'avons exposé dans ce mémoire, l'œuvre francophone, qu'elle soit africaine ou antillaise, peut être interprétée à partir des mêmes outils d'analyse dont le critique se sert pour interpréter une œuvre européenne<sup>104</sup>; cette

---

<sup>102</sup> Consulter à cet effet l'étude de J. Bisanswa (2003), « L'aventure du discours critique ». Aussi, L. Mateso (1986) avait déjà noté ce tournant dans la réception des littératures francophones africaines au cours des années 80. À noter que le déplacement de l'intérêt vers la forme, amorcé par la critique universitaire, s'est répandu à la critique journalistique où le commentaire sur la langue et le genre des textes francophones est devenu incontournable; nous pensons notamment aux critiques entourant les textes de Kourouma, où l'on souligne systématiquement, depuis *Les Soleils des indépendances*, le travail effectué sur la langue, même s'il n'est pas toujours présent (comme dans *Monnè*), phénomène que I. Bazié (2003) nomme « l'effet Fama ».

<sup>103</sup> La narration de ces textes peut également être lue, selon nous, sous la perspective de la polyphonie. S. Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, coll. « Points », Paris, Seuil, 1985, 224 p.; H. Lopes, *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, 432 p.; G. Pineau, *L'espérance-macadam*, coll. « Le livre de poche », Paris, Stock, 1995, 224 p.; É. Glissant, *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993, 519 p.

<sup>104</sup> Sur cette application indifférenciée des outils d'analyse entre textes francophones et français, M. Beniamino (1999) émet quelques réserves : « [...] avec G. Genette on a de bonnes

équivalence nous a en effet permis de montrer la portée littéraire de la polyphonie dans *Monnè* et *Texaco*, et d'observer que certaines normes, certains processus d'écriture initialement identifiés dans les textes européens sont récupérés et travaillés – ici, de façon similaire – dans les zones dites « périphériques » au champ littéraire français (voir 3.1). Par ailleurs, le déplacement de l'intérêt critique accordé aux textes francophones n'est pas sans lien avec le renversement ponctuel de l'axe signifiant-signifié dans les textes, où les problématiques formelles sont mises à l'avant-plan : le lecteur perçoit le décentrement de la norme et confirme, dans l'analyse critique qu'il en fait, l'importance de ce changement dans le champ littéraire global. Comme le note J.-M. Grassin (1999) :

À force de s'exprimer, de se faire publier, d'être commentés, au sein même de l'institution, les écrivains francophones modifient le système des valeurs, la relation à la langue, la définition de la littérature française, la conception même de la littérature, de sa fonction, de ses codes. (p. 307-308)

J.-M. Grassin propose parallèlement que ces modifications apportées dans le champ littéraire par les œuvres francophones, peu importe l'espace dont celles-ci sont issues, reposent sur une poétique qui leur serait commune : le décentrement. Quoique cette proposition ne soit appuyée d'aucun exemple et ne soit que trop peu développée, elle demeure intéressante dans la mesure où elle déborde du cadre linguistique – évoquant plutôt le décentrement d'une perspective théorique ou d'une conception littéraire<sup>105</sup> – pour s'étendre aux problématiques entourant la forme, la position et la réception des écrits francophones en fonction de la dynamique centre-périphérie dans laquelle ils s'inscrivent.

---

chances de comprendre Marcel Proust et bien d'autres romanciers... *Avec les mêmes instruments*, c'est-à-dire au moins sans les réévaluer, peut-on lire Henri Lopès ou Patrick Chamoiseau? Se poser la question, c'est en même temps se poser celle de savoir si les théories de l'énonciation ne pourraient pas se voir complétées ou modifiées par la prise en compte de littératures où les instances énonciatives ne sont plus seulement prises dans le jeu réglé de l'individuel et du social mais où ce jeu est traversé par des faits de contacts de langue, de compartimentage social, de grégarité, de communautarité ethno-linguistique, etc. » (p. 207) Nous croyons également que ces théories gagneraient à être réévaluées dans le domaine francophone, mais elles permettent actuellement de poser un regard différent et impartial dans la comparaison des textes.

<sup>105</sup> Nous faisons aussi référence ici à la définition du décentrement donnée dans le premier chapitre du mémoire, définition trouvée dans *Le Petit Robert* et qui renvoie à une technique photographique.

Notre étude permet pour sa part de cerner concrètement la prépondérance du décentrement dans *Monnè* et *Texaco*. Leur construction polyphonique et l'espace intersubjectif occupé par le narrateur illustrent une valorisation de ce qui est décentré, faisant écho au contextuel – soit à cette même dynamique centre-périphérie que tentent de renverser plusieurs auteurs et critiques – et marquant le *textuel* à différents niveaux; la convergence entre *Monnè* et *Texaco* repose ainsi sur une esthétique particulière qui pourrait, considérant ces mêmes aspects, définir plusieurs textes francophones.

En ce sens, quelques critiques suggèrent de rechercher la spécificité des textes francophones dans une poétique ou une esthétique commune, se rapprochant parfois de l'idée du décentrement. Certains ont axé leurs recherches sur la composition baroque de la narration ou du genre, tels J.-C. Godin (2001), qui a dirigé l'ouvrage collectif *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque?* ou D. Chancé (2003) qui s'est arrêté plus spécifiquement à l'étude du baroque dans l'œuvre de Chamoiseau. D'autres se sont tournés vers une explication sociale, comme C. Ndiaye (1995) qui soutient que les techniques de narration francophones se rejoignent, à travers les pratiques du « détour », dans une même esthétique de l'ambivalence<sup>106</sup>, puisque s'y établissent « deux ou plusieurs modes d'expression, c'est-à-dire [...] plusieurs rapports au monde, plusieurs systèmes de valeurs différents » et qu'en leur sein « [l]es Différences coexistent et se multiplient. » (p. 65) Pour sa part, L. Gauvin (1999) considère que les littératures francophones convergent en une même poétique de *l'errance*<sup>107</sup>, empruntant la notion à É. Glissant; en lien avec leur problématique commune de « surconscience linguistique », cette poétique de l'errance serait pour L. Gauvin :

---

<sup>106</sup> À cet effet, C. Ndiaye a étudié principalement le traitement de la question linguistique chez O. Sembène, P. Chamoiseau et T. Ben Jelloun. Elle emprunte par ailleurs le terme « ambivalence » à la théorie bakhtinienne du carnivalesque.

<sup>107</sup> Le concept d'errance défini par L. Gauvin s'oppose toutefois à celui de décentrement : elle voit dans le décentrement une implication, un attachement indélébiles face à un centre, tandis que l'errance correspondrait davantage à un complet détachement face aux normes françaises. Selon nous, il n'est pas actuellement possible de considérer les textes francophones comme étant autonomes du champ littéraire français, ne serait-ce qu'en tenant compte du lieu de leur édition et de leur consécration qui se trouve encore aujourd'hui, pour la majorité des textes, à Paris.



[...] une poétique du doute et de l'incertain. Une pratique du soupçon [...] une poétique des formes floues – flottantes – articulée à une problématique des langues et du langage. [...] une figure de désordre [...] comme modèle architextuel romanesque opérant aussi bien au niveau sémantique, structurel que stylistique [...] » (p. 18-28).

Toutes ces considérations, visant à identifier une poétique ou une esthétique (du roman) francophone, mettent en relief la composition fragmentaire des textes, l'instabilité de leur forme ou la multiplicité des langues et des voix qui participent d'un seul ensemble; elles soulignent donc, de façon similaire, une écriture qui n'est plus monologique et qui s'éloigne des normes implicites véhiculées par la littérature du « centre » et ses institutions. Le rapport des œuvres francophones au centre littéraire français est par ailleurs largement discuté en lien avec la spécificité déterminant, selon les critiques, cette poétique ou esthétique particulière; pour C. Ndiaye, par exemple, les pratiques du détour et l'ambivalence participent à « relativiser le discours dominant » (1995, p. 65), comme l'implique par ailleurs le concept de décentrement tel que nous l'avons abordé, par exemple à travers le renversement de l'axe signifiant-signifié.

Ainsi, plusieurs études éclairent, à partir de ces mêmes similitudes formelles, une possible constante au sein des œuvres francophones, mais peu d'entre elles l'abordent en termes de « décentrement ». Celles qui ont recours à ce concept l'appliquent comme J.-M. Grassin (1999) ou le questionnent comme M. Beniamino (1999) sans en appuyer concrètement l'incidence textuelle. En axant les recherches dans le domaine francophone sur des aspects particuliers de la narration ou sur la forme textuelle, une esthétique propre aux littératures de la francophonie s'établirait sûrement. Mais comme le souligne V. Porra (2001) :

Reste à savoir si la puissance esthétique est encore en mesure de s'imposer aux tentations idéologiques et économiques, ou pour formuler autrement le problème, de reconquérir une autonomie par rapport à ces formes modernes de dépendance. (p. 153)

Les tentations idéologiques et les lectures référentielles sont encore nombreuses dans l'étude des littératures francophones, comme en témoignent les diverses

taxinomies qui se développent à partir de rapprochements culturels, géopolitiques ou linguistiques. Si, comme nous l'avons montré en analysant les narrations de *Monnè* et de *Texaco*, on recherchait un parallèle axé uniquement sur l'écriture – en admettant la possibilité de relier par la suite celle-ci au contexte –, il serait envisageable de définir la francophonie littéraire autrement que comme un espace hors France où l'on parle / écrit français, et d'affirmer, à la suite de Bonn *et al.* (1997), que : « Si la littérature francophone existe, c'est en tant que processus de création et non comme simple catégorie idéologique prédéterminée. » (p. 18)

Le décentrement constitue donc une perspective fertile dans l'étude des œuvres francophones et dans la détermination d'une spécificité *littéraire*, considérant que, comme le montre M. Beniamino (1999) dans son essai, la question du littéraire dans les littératures francophones a été jusqu'ici trop peu posée. En outre, la « légitimité » de la francophonie littéraire et de sa dénomination serait à rechercher selon nous dans ce type de convergences textuelles (le décentrement, ou plus précisément la polyphonie comme particularité esthétique de *Monnè* et de *Texaco*), afin de contrer le mouvement de balkanisation des littératures francophones et d'appuyer de manière effective leur place dans le champ littéraire global.

## CONCLUSION

En choisissant de comparer *Texaco* de Patrick Chamoiseau et *Monnè, outrages et défis* d'Ahmadou Kourouma, nous souhaitions adopter une perspective générale qui dépasserait l'actuelle fragmentation du champ littéraire francophone, divisé entre lectures singularisantes et universalisantes, pour nous attarder à une problématique commune, soit celle de l'intérêt *littéraire* de ces textes. Au cours de nos recherches, nous avons dû nous familiariser avec les situations particulières des littératures africaines et antillaises afin de mieux cerner les objets de notre étude; une constatation s'est imposée dès le départ : malgré les divergences sociologiques, historiques ou linguistiques des milieux dont sont issus *Monnè* et *Texaco*, ces romans partagent un même éclatement de leur structure, appelant à une analyse comparative approfondie.

Notre étude a démontré, en trouvant appui sur les théories de la narration et de l'énonciation, que cet éclatement peut être relié aux multiples voix qui composent les romans. À l'intérieur d'un même ensemble, plusieurs instances narratives ou plusieurs énonciateurs semblent « dialoguer »; divers points de vue et discours subsistent, bien qu'ils soient parfois opposés. L'observation des relations personne-histoire, des niveaux de narration, des déictiques et du discours indirect libre nous a permis de dégager une hétérogénéité qui s'avère profondément constitutive et qui se traduit même, de façon réflexive, dans les propos des personnages. Les constructions polyphoniques de *Monnè* et de *Texaco*, telles que pourrait les considérer M. Bakhtine, se définissent en somme comme des ensembles « carrefours », des lieux de rencontre entre plusieurs subjectivités, convoquant par ailleurs l'image d'un *patchwork* où sont unis dans un tissage singulier des matériaux et des motifs variés. Le monologisme narratif et l'individualité de l'énonciateur, prépondérant dans le genre romanesque, s'y trouvent alors déconstruits; la polyphonie caractérisant les écritures de Kourouma et de Chamoiseau tendent à modifier les normes de l'écriture, illustrant la position

intersubjective du narrateur (ou de l'être, en général) et les multiples influences composant son discours.

La constitution plurielle de *Monnè* et de *Texaco* rejoint en outre celle de l'ensemble littéraire francophone. Hétéroclites et désaxées, les structures polyphoniques de ces romans relatent une forte convergence esthétique, soutenue entre autres par leur réflexivité thématique. Appuyant la portée littéraire de ces textes, la polyphonie implique un effet de « décentrement » pouvant aussi qualifier la dynamique qui maintient toujours les littératures francophones à la périphérie du champ français. Par conséquent, l'esthétique décentrée des romans à l'étude s'étendrait potentiellement à celle d'autres textes francophones, si l'on considère les problématiques similaires auxquelles ils font face. Néanmoins, ce rapprochement doit être réalisé en spécifiant les lieux du décentrement : une analyse approfondie des convergences et divergences textuelles est essentielle afin d'éviter de noyer cette particularité dans une considération trop globale, qui pourrait finalement établir une fausse équivalence entre le décentrement et la situation géopolitique des littératures francophones ou qui s'expliquerait par la simple récupération « périphérique » du genre et des normes romanesques.

Quelques études se sont penchées sur ce lien hypothétique, cherchant à travers une narration qui refléterait les tensions centre-périphérie ou à travers un genre qui se voudrait composite une poétique commune aux littératures francophones. Par contre, l'inscription formelle du décentrement n'avait pas été démontrée jusqu'ici : elle ne pouvait l'être, en fait, que dans le cadre d'une analyse détaillée, telle que celle menée dans notre mémoire. Sur la polyphonie de *Monnè* et de *Texaco* repose le décentrement qui leur est spécifique, marquant leur esthétique mais aussi leur position dans le champ littéraire; en observant les liens uniquement *textuels* pouvant rassembler les littératures francophones, leur dimension littéraire – et non plus socio-culturelle ou linguistique – est considérée, suggérant une réception différente et, éventuellement, un repositionnement dans le champ général de la littérature. Comme le souligne H.-R. Jauss (1978) :

[...] l'historicité de l'œuvre d'art ne réside pas dans sa seule fonction représentative ou expressive mais tout aussi nécessairement dans l'effet qu'elle produit [...] le rôle spécifique de la forme artistique est défini non plus comme simple *mimesis* mais comme dialectique, c'est-à-dire comme moyen de créer et de transformer la perception. (p. 43)

La constitution polyphonique de *Monnè* et de *Texaco* provoque cette transformation, et l'optique empruntée dans ce mémoire en témoigne, questionnant aussi de manière sous-jacente la dénomination de « francophone » accolée à ces romans. En créant des ponts entre les espaces balkanisés de la francophonie, nous souhaitons aussi stimuler la réflexion sur la fragilité des frontières opposant les littératures francophones et française. Toutefois, cette étude nous a permis de cerner l'implication encore plus large de ces textes dans le champ littéraire : au-delà d'une intention référentielle, ces œuvres visent une modification des normes romanesques et réfléchissent la contemporanéité de leurs problématiques, participant ainsi d'un champ littéraire qui n'a plus ni nationalité ni langue.

L'étude comparative de *Monnè, outrages et défis* et de *Texaco* éclaire ultimement l'urgence de reconsidérer l'importance de toutes ces écritures qui, comme dans le milieu francophone, sont encore maintenues à l'écart des enjeux génériques et esthétiques débattus au « centre », sous prétexte de leur situation post-coloniale<sup>108</sup>. Enfin, elle suggère en ce sens de repenser la possibilité d'une littérature mondiale telle que discutée à la suite de Goethe, prônant en 1827 déjà la notion encore très large de *Weltliteratur*.

---

<sup>108</sup> Nous pensons entre autres aux littératures du Commonwealth ou aux littératures lusophones et hispanophones d'Amérique.

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres étudiées

Chamoiseau, Patrick. 1992. *Texaco*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 512 p.

Kourouma, Ahmadou. 1990. *Monnè, outrages et défis*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 290 p.

### Monographies et articles consultés

Abastado, Claude. 1980. « La communication littéraire dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma. *Revue d'Ethnopsychologie*, n<sup>os</sup> 2-3, p. 145-149.

Antoine, Régis. 1992. *La littérature franco-antillaise. Haïti, Guadeloupe et Martinique*. Paris : Karthala, 384 p.

Authier-Revuz, Jacqueline. 1982. « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours. » *DRLAV*, n<sup>o</sup> 26, p. 91-151.

Bakhtine, Mikhaïl. 1970. *La poétique de Dostoïevski*. Trad. de I. Kolitcheff. Coll. « Points/Essais ». Paris : Seuil, 366 p.

———. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. de D. Olivier. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 492 p.

Bal, Mieke. 1984. *Narratologies*. Utrecht : HES Publishers, 199 p.

Bal, Willy. 1977. « Unité et diversité de la langue française ». In *Guide culturel – Civilisations et littératures d'expression française*, sous la dir. d'André Reboullet et Michel Tétu, p. 5-28. Québec : Hachette / Les Presses de l'Université Laval, 380 p.

Bardolph, Jacqueline. 2002. *Études postcoloniales et littérature*. Coll. « Unichamp-Essentiel ». Paris : Honoré Champion, 80 p.

Bazié, Isaac. 1999. *Literaturnobelpreis – Pressekritik – Kanonbildung : die kritischen Reaktionen der deutschsprachigen, französischen und englischen Presse auf den Nobelpreis für Literatur von 1984 bis 1994*. Bayreuth : Königshausen & Neumann, 274 p.

- \_\_\_\_\_. 2003. « Écritures de violence et contraintes de la réception : *Allah n'est pas obligé* dans les critiques journalistiques françaises et québécoises. » *Présence francophone*, n° 61, p. 84-97.
- \_\_\_\_\_. 2004. « Texte littéraire et rumeur. Fonctions scripturaires d'une forme d'énonciation collective. » *Protée*, vol. 32, n° 3, p. 65-76.
- Beniamino, Michel. 1999. *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. Paris et Montréal : L'Harmattan, 464 p.
- Benveniste, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 356 p.
- Bernabé, Jean. 1993. « De la négritude à la créolité : Éléments pour une approche comparée ». *Études françaises*, vol. 28, n°s 2-3, p. 23-38.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. 1989. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard / Martinique, Schoelcher : Presses universitaires créoles, 69 p.
- Bessière, Jean. 1995. « Patrick Chamoiseau et les récits de l'inédit. Poétique explicite, poétique implicite. » In *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*, sous la dir. de Pierre Laurette et Hans-George Ruprecht, p. 279-292. Coll. « Critiques littéraires ». Paris : L'Harmattan, 399 p.
- Bhabha, Homi K. 1990. *Nation and narration*. London and New York : Routledge, 333 p.
- Bisanswa, Justin K. 2002. « Jeux de miroirs : Kourouma l'interprète? ». *Présence francophone*, n° 59, p. 8-27.
- \_\_\_\_\_. 2003. « L'aventure du discours critique », *Présence francophone*, n° 61, 2003, p. 12-34.
- Biyogo, Grégoire. 2001. « Grammaire(s) de la littérature francophone : vers un modèle transversal? ». In *Littératures francophones : langues et styles*, sous la dir. de Papa Samba Diop, p. 237-265. Paris / Montréal / Budapest / Torino : L'Harmattan, 265 p.
- Blachère, Jean-Claude. 1993. *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*. Paris : L'Harmattan, 256 p.
- Blais, Vincent. 1995. « Étude sociocritique de *Texaco* de Patrick Chamoiseau ». Mémoire de maîtrise. Université Laval, 83 p.

- Bonn, Charles, Xavier Garnier et Jacques Lecarme (dir. publ.). 1997. *Littérature francophone. 1. Le roman*. Paris : Éditions Hatier-Aupelf-Uref, 250 p.
- Borgomano, Madeleine. 1998. *Ahmadou Kourouma : le « guerrier » griot*. Coll. « Classiques pour demain ». Paris / Québec : L'Harmattan, 256 p.
- . 2000. *Des hommes ou des bêtes. Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Harmattan, 201 p.
- Casas, Olga Janeth. 2001. « “L’oraliture” dans *Chronique des sept misères* de Patrick Chamoiseau. » *Lettres romanes*, vol. 55, n<sup>os</sup> 3-4, p. 319-329.
- Chamoiseau, Patrick. 1994. « Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l’oral à l’écrit ». In *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, sous la dir. de Ralph Ludwig, p. 151-158. Coll. « Folio/Essais » – inédit. Paris : Gallimard, 194 p.
- . 1997. *Écrire en pays dominé*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 368 p.
- Chancé, Dominique. 2000. *L’auteur en souffrance*. Coll. « Écritures francophones ». Paris : Presses Universitaires de France, 226 p.
- . 2003. « De *Chronique des sept misères* à *Bible des derniers gestes*, Patrick Chamoiseau est-il baroque? ». *MLN*, vol. 118, n<sup>o</sup> 4, 2003, p. 867-894.
- Chemain-Degrange, Arlette. 1991. « Violence destructrice, violence régénératrice : originalité de la littérature africaine subsaharienne ». In *La deriva delle francofonie : Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l’Afrique subsaharienne et des Antilles (vol. 1)*, sous la dir. de Franca Marcato-Falzonì, p. 13-32. Coll. « Bussola », vol. 10. Bologna : Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 204 p.
- Chevrier, Jacques. 1999. *Littératures d’Afrique noire de langue française*. « Littérature 128 ». Paris : Nathan Université, 128 p.
- . 2001. « Les voix narratives dans l’œuvre romanesque de Williams Sassine ». In *Littératures francophones : langues et styles*, sous la dir. de Papa Samba Diop, p. 203-212. Paris / Montréal / Budapest / Torino : L'Harmattan, 265 p.
- Chivallon, Christine. 1996. « Texaco ou l’éloge de la spatialité ». *Notre librairie*, n<sup>o</sup> 127, p. 88-107.



- Combe, Dominique. 1995. *Poétiques francophones*. Coll. « Contours littéraires ». Paris : Hachette livre, 176 p.
- Dabla, Séwanou. 1986. *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération*. Paris : L'Harmattan, 255 p.
- Delas, Daniel. 1999. *Littératures des Caraïbes de langue française*. Coll. « Littérature 128 ». Paris : Nathan Université, 128 p.
- . 2001. « De quelle voix parlent les littératures francophones? ». In *Littératures francophones : langues et styles*, sous la dir. de Papa Samba Diop, p. 5-12. Paris / Montréal / Budapest / Torino : L'Harmattan, 265 p.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1976. *Rhizome : introduction*. Paris : Éditions de Minuit, 74 p.
- Deltel, Danielle. 1992. « Introduction ». In *Convergences et divergences dans les littératures francophones*. Actes du colloque 8-9 février 1991. Danielle Deltel (comp.), p. 7-14. Paris : L'Harmattan, 208 p.
- Descas, Marie-Joséphé. 1995. « Oralité écrite et créolité romanesque ». Thèse de doctorat. Université de Pennsylvanie, 195 p.
- Dion, Robert. 1993. *Le structuralisme littéraire en France*. Coll. « L'univers des discours ». Candiach : Les Éditions Balzac, 294 p.
- Diop, Papa Samba. 2001. « Littératures francophones : langues et styles ». In *Littératures francophones : langues et styles*, sous la dir. de Papa Samba Diop, p. 251-257. Paris / Montréal / Budapest / Torino : L'Harmattan, 264 p.
- Ducrot, Oswald. 1980. *Les mots du discours*. Coll. « Sens commun ». Paris : Éditions de Minuit, 241 p.
- . 1984. *Le dire et le dit*. Paris : Éditions de Minuit, 237 p.
- Dumont, Pierre. 2001. *L'interculturel dans l'espace francophone*. Paris : L'Harmattan, 220 p.
- Ebel, Marianne. 1986. « Apports des écrits du Cercle de Mikhaïl Bakhtine à une analyse du langage comme pratique sociale ». In *Actes du colloque dialogisme et polyphonie. 27/28 septembre 1985*, p. 1-13. Coll. « Travaux du Centre de recherches sémiologiques », n° 50. Suisse : Université de Neuchâtel, 79 p.
- Eco, Umberto. 1979. *L'œuvre ouverte*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 320 p.

- Emeto-Agbasiere, Julie. 1986. « Le proverbe dans le roman africain ». *Présence francophone*, n° 29, p. 27-41.
- Engel, Vincent. 1998. *Histoire de la critique littéraire des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Louvain-la-Neuve : Academia, 134 p.
- Faustman, Jean. 2000. « *Pluie et vent sur Télumée miracle* et *Chronique des sept misères* : une comparaison. » Thèse de doctorat. Middlebury College, 223 p.
- Fiala, Pierre. 1986. « Polyphonie et stabilisation de la référence. L'altérité dans le texte politique ». In *Actes du colloque dialogisme et polyphonie. 27/28 septembre 1985*, p. 15-46. Coll. « Travaux du Centre de recherches sémiologiques », n° 50. Suisse : Université de Neuchâtel, 79 p.
- Figueiredo, Euridice. 1992. « La réécriture de l'histoire dans les romans de Patrick Chamoiseau et Silviano Santiago. » *Études littéraires*, vol. 25, n° 3, p. 27-38.
- Fulton, Dawn. 2003. « *Roman des Nous* : The First Person Plural and Collective Identity in Martinique ». *The French Review*, vol. 76, n° 6, p. 1104-1114.
- Garnier, Xavier (dir. publ.). 2004. « Ahmadou Kourouma ou l'écriture cérémonielle », p. 157-170. In *Le récit superficiel. L'art de la surface dans la narration littéraire moderne*. Nouvelle poétique comparatiste, n° 14. Bruxelles : P.I.E.-Peter Lang, 184 p.
- Gassama, Makhily. 1995. *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*. Paris : ACCT-Karthala, 136 p.
- Gauvin, Lise. 1996. « Glissements de langues et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau. » *Littérature*, n° 101, p. 5-24.
- . 1997. « “Traduire l'intraduisible”. Entretien avec Kourouma » et « “Un rapport problématique”. Entretien avec Patrick Chamoiseau ». In *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, p. 153-162 et p. 35-47. Paris : Karthala, 182 p.
- . 1999. « Écriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance ». In *Francophonie et identités culturelles*, sous la dir. de Christiane Albert, p. 13-29. Paris : Karthala, 344 p.
- Gbanou, Sélom Komlan. 2004. « Le fragmentaire dans le roman francophone africain. » *Tangence*, n° 75, p. 83-105.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 285 p.

- . 1982. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 558 p.
- . 1986. « Introduction à l'architexte ». In *Théorie des genres*, sous la dir. de G. Genette, H. R. Jauss, J.-M. Schaeffer, R. Scholes, W. D. Stempel et K. Viëtor, p. 89-159. Paris : Seuil, 205 p.
- . 1987. *Seuils*. Coll. « Points / Essais ». Paris : Seuil, 432 p.
- Glissant, Édouard. 1969. *L'intention poétique*. Paris : Seuil, 252 p.
- . 1981. *Le discours antillais*. Paris : Seuil, 503 p.
- . 1990. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard, 241 p.
- . 1994. « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit ». In *Écrire la « parole de nuit »*. *La nouvelle littérature antillaise*, sous la dir. de Ralph Ludwig, p. 111-129. Coll. « Folio/Essais – Inédit ». Paris : Gallimard, 194 p.
- Godin, Jean-Cléo (dir. publ.). 2001. *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque?* Coll. « Espace littéraire ». Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 439 p.
- Gouvard, Jean-Marie. 1998. *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*. Coll. « Coursus », série « Lettres ». Paris : Armand Colin, 192 p.
- Grassin, Jean-Marie. 1999. « L'émergence des identités francophones : le problème théorique et méthodologique ». In *Francophonie et identités culturelles*, sous la dir. de Christiane Albert, p. 301-314. Paris : Karthala, 344 p.
- Greening, Marcella Mahony. 1993. « The sence of chaos : A dynamical theory of narrative ». Thèse de doctorat. Santa Cruz : University of California, 423 p.
- Hausser, Michel. 1994. « Monnè, outrages et défis à la narration ? ». In *Voix nouvelles du roman africain*, sous la dir. de Danielle Deltel et Daniel Delas, p. 81-101. Paris : RITM, 158 p.
- Irele, Abiola. 1993. « Narrative, History, and the African Imagination ». *Narrative*, n<sup>os</sup> 1-2, p. 156-172.
- Jakobson, Roman. 1963. *Essais de linguistique générale*. Coll. « Double ». Paris : Éditions de Minuit, 260 p.
- Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par Claude Maillard. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 338 p.

- Joubert, J.-L. et al. 1986. *Les littératures francophones depuis 1945*. Paris : Bordas, 384 p.
- Julien, Eileen. 1992. *African novels and the question of orality*. Bloomington : Indiana University Press, 180 p.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1997. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, 3<sup>e</sup> édition. Paris : Armand Colin, 290 p.
- Kesteloot, Lilyan. 1983. *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*. Belgique : Université Libre de Bruxelles, 348 p.
- Koné, Amadou, Gérard D. Lezou et Joseph Mlanhoru. 1983. *Anthologie de la littérature ivoirienne*. Coll. « Essais, recherches, documents ». Abidjan : Éditions CEDA, 308 p.
- Koné, Amadou. 1991. « Violence du pouvoir et pouvoir de la violence dans *Monnè, outrages et défis* de Ahmadou Kourouma ». In *La deriva delle francophonie : Figures et fantasmes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles (vol. 1)*, sous la dir. de Franca Marcato-Falzone, p. 163-182. Coll. « Bussola », vol. 10. Bologna : Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 204 p.
- . 1995. « L'effet de réel dans les romans de Kourouma. » *Études françaises*, vol. 31, n° 1, p. 13-22.
- Kourouma, Ahmadou. 1997. « Écrire en français, penser dans sa langue maternelle ». *Études françaises*, vol. 33, n° 1, p. 115-118.
- Kristeva, Julia. 1970. « Une poétique ruinée ». Préface à *La Poétique de Dostoïevsky* de M. Bakhtine, p. 5-29. Coll. « Points / Essais ». Paris : Seuil, 366 p.
- . 1978. *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 320 p.
- Lane-Mercier, Gillian. 1989. *La parole romanesque*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa / Paris : Éditions Klincksieck, 366 p.
- Laronde, Michel (dir. publ.). 1996. *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*. Paris / Montréal : L'Harmattan, 211 p.
- Laurette, Pierre. 1995. « Poétiques et polyphonies francophones. ». In *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*, sous la dir. de Pierre Laurette et Hans-George Ruprecht, p. 9-44. Paris : L'Harmattan, 399 p.

- Lévesque, Katia. 2004. *La créolité : entre tradition d'oraliture créole et tradition littéraire française*. Coll. « Études ». Québec : Éditions Nota Bene, 192 p.
- Ludwig, Ralph et Hector Pouillet. 2002. « Langues en contact et hétéroglossie littéraire : l'écriture de la créolité ». In *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, sous la dir. de Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz, p. 155-183. Les Cahiers du centre de recherche en littérature québécoise n° 28. Québec : Nota Bene, 566 p.
- Lukacs, Georges. 1963. *La théorie du roman*. Paris : Gonthier, 204 p.
- Maingueneau, Dominique. 1986. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas, 164 p.
- . 1991. *L'énonciation en linguistique française*. Coll. « Supérieur – Langue, linguistique, communication ». Paris : Hachette, 127 p.
- Maisier, Véronique. 2001. « Patrick Chamoiseau's Novel *Texaco* and the Picaresque Genre ». *Dalhousie French Studies*, n° 57, p. 128-136.
- Malcuzyński, M.-Pierrette. 1992. *Entre-dialogues avec Bakhtin ou sociocritique de la [dé]raison polyphonique*. Coll. « InterActions ». Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 336 p.
- Mateso, Locha. 1986. *La littérature africaine et sa critique*. Paris : A.C.C.T. et Karthala, 400 p.
- McNerney, Kathleen. 1989. *Understanding Gabriel García Márquez*. South Carolina : University of South Carolina Press, 180 p.
- Ménager, Serge Dominique. 1994. « Topographie, texte et palimpseste : *Texaco* de Patrick Chamoiseau. » *The French Review*, vol. 68, n° 1, p. 61-68.
- Mendo Ze, Gervais (dir. publ.). 1999. *Le français langue africaine. Enjeux et atouts pour la francophonie*. Paris : Publisud, 384 p.
- Ménil, René. 1981. *Tracées. Identité, négritude, esthétique aux Antilles*. Coll. « Chemins d'identité ». Paris : Robert Laffont, 234 p.
- Miller, Christopher L. 1990. *Theories of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 328 p.

- . 1998. *Nationalists and Nomads. Essays on Francophone African Literature and Culture*. Chicago and London : The University of Chicago Press, 258 p.
- Moore-Gilbert, Bart. 1997. *Postcolonial theory. Contexts, Practices, Politics*. London / New York : Verso, 244 p.
- Moudileno, Lydia. 1994. « L'écrivain comme personnage dans les romans antillais francophones ». Thèse de doctorat. University of California at Berkeley, 196 p.
- . 1995. « Écrire l'écrivain : créolité et specularité ». In *Penser la créolité*, sous la dir. de Maryse Condé et Madeleine Cottonet-Hage, p. 191-204. Paris : Karthala, 320 p.
- Moura, Jean-Marc. 1999. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Coll. « Écritures francophones ». Paris : Presses Universitaires de France, 176 p.
- Murdoch, H. Adlai. 2000. « Inscribing Caribbean Oraliture : The polysemic Discourse of Patrick Chamoiseau ». In *Multiculturalism and hybridity in African literatures*, sous la dir. de Hal Wylie et Bernth Lindfors, p. 359-366. Trenton, NJ : Africa World Press, 464 p.
- . 2002. « Postcolonial peripheries revisited : Chamoiseau's rewriting of Francophone culture ». In *French Prose in 2000*, sous la dir. de Michael Bishop et Christopher Elson, p. 135-142. Coll. « Faux-Titre », n° 231, Amsterdam / New York : Rodopi, 272 p.
- Musanji, Ngalasso Mwatha. 2001. « De *Les soleils des indépendances* à *En attendant le vote des bêtes sauvages* : quelles évolutions de la langue chez Ahmadou Kourouma? ». In *Littératures francophones : langues et styles*, sous la dir. de Papa Samba Diop, p. 13-47. Paris / Montréal / Budapest / Torino : L'Harmattan, 264 p.
- Ndiaye, Cheikh Mbacke. 2000. « Reawakening the repressed : Postcolonial Narrative strategies in Calixthe Beyala's *Tu t'appelleras Tanga*, Patrick Chamoiseau's *Texaco*, and Rachid Mimouni's *La Malédiction* ». Thèse de doctorat. University of Connecticut, 196 p.
- Ndiaye, Christiane. 1992. « Sony Labou Tansi et Kourouma : le refus du silence. » *Présence francophone*, n° 41, p. 27-40.
- . 1995. « De la pratique des détours chez Sembène, Chamoiseau et Ben Jelloun. » *Tangence*, n° 49, p. 63-77.

- Ndoïmana, Aïah K. 1998. « Repetition, resistance and renewal: postmodern and postcolonial narrative strategies in selected francophone african novels ». Thèse. Ohio State University, 261 p.
- Nissim, Liana. 2001. « 1968-1998 : Ahmadou Kourouma, des *Soleils des indépendances* au *Vote des bêtes sauvages* ». In *Littératures francophones : langues et styles*, sous la dir. de Papa Samba Diop, p. 49-56. Paris / Montréal / Budapest / Torino : L'Harmattan, 265 p.
- Nkashama, Puis Ngandu. 1989. *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*. Paris : L'Harmattan, 304 p.
- . 1997. *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*. Paris / Montréal : L'Harmattan, 392 p.
- Noumssi, Gérard Marie et Rodolphine Sylvie Wamba. 2002. « Créativité esthétique et enrichissement du français dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma ». *Présence francophone*, n° 59, p. 28-51.
- Ntonfo, André. 1999. « Écriture romanesque, appropriation linguistique et identité dans la Caraïbe francophone : le cas de la Martinique ». In *Francophonie et identités culturelles*, sous la dir. de Christiane Albert, p. 59-74. Paris : Karthala, 344 p.
- N'Zengou-Tayo, Marie-José. 1996. « Littérature et diglossie : créer une langue métisse ou la "chamoisification" du français dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau ». *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 9, n° 1, p. 155-176.
- Ouédraogo, Jean. 2001. « Entretien avec Kourouma ». *The French Review*, vol. 74, n° 4, p. 772-785.
- Pageaux, Daniel-Henri. 1992. « Francophonie d'Afrique et perspectives comparatistes : Proposition pour une relance des études francophones ». In *Protée noir. Essais sur la littérature francophone de l'Afrique noire et des Antilles*, sous la dir. de Peter Hawkins et Annette Lavers, p. 37-44. Paris : L'Harmattan / A.C.C.T., 304 p.
- Picanço, Luciano C. 2000. *Vers un concept de la littérature nationale martiniquaise*. Coll. « Francophone Cultures and Literatures », vol. 33. New York : Peter Lang, 136 p.
- Plénat, Marc. 1979. « Sur la grammaire du style indirect libre ». *Cahiers de grammaire I*. France : Université de Toulouse-Le Mirail, p. 95-137.

- Plumecocq, Michaël. 1999. « Entretien avec Patrick Chamoiseau autour de *Solibo Magnifique* ». *Roman* 20/50, n° 27, p. 125-135.
- Porra, Véronique. 2001. « Les voix de l'anti-créolité? Le champ littéraire francophone entre orthodoxie et subversion ». In *Littératures francophones : langues et styles*, sous la dir. de Papa Samba Diop, p. 145-153. Paris / Montréal / Budapest / Torino : L'Harmattan, 265 p.
- Reyes, Graciela. 1986. « Polifonía y ficción en García Márquez ». In *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, sous la dir. de Garrido Gallardo et Miguel Angel, p. 701-710. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 949 p.
- Riesz, János. 1998. « Introduction : tendances centripètes et centrifuges dans les littératures françaises / francophones contemporaines ». In *Français et Francophones. Tendances centrifuges et centripètes dans les littératures françaises / francophones d'aujourd'hui*, sous la dir. de János Riesz et Véronique Porra, p. 7-24. « Études francophones de Bayreuth », vol. 2. Bayreuth : Schultz et Stellmacher, 220 p.
- Rouch, Alain et Gérard Clavreuil. 1986. *Littératures nationales d'écriture française. Afrique noire, Caraïbes, Océan Indien*. Paris : Bordas, 512 p.
- Ruscito, Donatella. 1999. « Tracées de la résistance et traversée de la parole dans le roman caribéen ». Thèse de doctorat. University of Toronto, 309 p.
- Russo, Michael F. 2004. « Navigorating the riverrun : Voice of the narrator in the work of James Joyce ». Thèse. City University of New York, 511 p.
- Ruyter-Tognotti, Danièle de. 1998. « L'émergence de la parole dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau ». In *Le roman francophone en Algérie et aux Antilles*, sous la dir. de Danièle de Ruyter-Tognotti et M. van Strien-Chardonneau, p. 121-133. Amsterdam : Rodopi, 161 p.
- Schaeffer, Jean-Marie. 1986. « Du texte au genre ». In *Théorie des genres*, sous la dir. de G. Genette, H. R. Jauss, J.-M. Schaeffer, R. Scholes, W. D. Stempel et K. Viëtor, p. 179-205. Paris : Seuil, 205 p.
- . 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris : Seuil, 184 p.
- Semujanga, Josias. 1999. *Dynamique des genres dans le roman africain : éléments de poétique transculturelle*. Paris : L'Harmattan, 208 p.
- Souza, Pascale de. 1995. « Inscription du créole dans les textes francophones. De la citation à la créolisation ». In *Penser la créolité*, sous la dir. de Maryse



Condé et Madeleine Cottonet-Hage, p. 173-190. Paris : Éditions Karthala, 320 p.

Susini-Anastopoulos, Françoise. 1997. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Coll. « Écriture ». Paris : Presses Universitaires de France, 286 p.

Todorov, Tzvetan. 1973. *Poétique*. Paris : Seuil, 114 p.

———. 1981. *Mikhaïl Bakhtine – Le principe dialogique* (suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*). Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 322 p.

Toumson, Roger. 1998. *Mythologie du métissage*. Coll. « Écritures francophones ». Paris : Presses Universitaires de France, 270 p.

Traoré, Karim. 2000. « Kourouma's *Monnè* As Aesthetics Of Lying ». *Callaloo*, vol. 23, n° 4, p. 1349-1362.

Van Buuren, M. 1980. « Quelques aspects du dialogisme. Pouchkine, Dostoïevski et Joyce; texte et idéologie ». *Degré : Revue de synthèse à orientation sémiologique* (Bruxelles), n° 24-25, p. 1-18.

Viatte, Auguste. 1980. *Histoire comparée des littératures francophones*. Coll. « Nathan-Université ». Paris : Nathan, 216 p.

Wells, Catherine. 2000. « Le discours hybride dans *Texaco*. Sacralisation de la parole épique ». In *Paratextes. Études aux bords du texte*, sous la dir. de Mireille Calle Gruber et Elisabeth Zawisza, p. 61-77. Coll. « Trait d'union ». Paris : L'Harmattan, 354 p.

———. 2001. « Les métamorphoses narratologiques dans *Chronique des sept misères* et *Solibo Magnifique* : une étude postclassique de Gérard Genette et de Patrick Chamoiseau. » Thèse de doctorat. Queen's University, 431 p.